MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 1

1/2019

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MIHAI MĂNICEANU

NICOLAE BRÂNDUȘ
MUZICOLOGIA - OBIECT AL MUZICII

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ
REMIZĂ KURTÁG – BECKETT?

DESPINA PETECEL THEODORU
HRONICUL OPEREI ROMÂNE DIN BUCUREȘTI
ÎNCERCARE PARATEXTUALĂ DE LECTURĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MIHAI MĂNICEANU **3**

STUDII

VASILE VASILE
DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE - DE LA PRACTICA FOLCLORICĂ LA IMN NAȚIONAL - IMN AL IDENTITĂȚII ȘI UNITĂȚII ROMÂNEȘTI (III) **17**

NICOLAE BRÂNDUȘ
MUZICOLOGIA - OBIECT AL MUZICII (ȘI NU INVERS) **44**

CREAȚII

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ
REMIZĂ KURTÁG – BECKETT?
PREMIERA OPEREI *FIN DE PARTIE* LA SCALA DIN MILANO **52**

RECENZII

DESPINA PETECEL THEODORU
HRONICUL OPEREI ROMÂNE DIN BUCUREȘTI. ÎNCERCARE PARATEXTUALĂ DE LECTURĂ **59**

CRISTINA ȘUTEU
"MUZICA DIN SUNETUL TĂCUT" **75**

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (IX) **82**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH MIHAI MĂNICEANU **3**

STUDIES

VASILE VASILE
"DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE" ["WAKE UP, ROMANIANS!"] – FROM FOLK SONG TO NATIONAL ANTHEM, A HYMN TO ROMANIAN IDENTITY AND UNITY (III) **17**

NICOLAE BRÂNDUȘ
MUSICOLOGY - THE OBJECT OF MUSIC (AND NOT THE OTHER WAY ROUND) **44**

CREATIONS

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ
A CLOSELY TIED MATCH BETWEEN KURTÁG AND BECKETT?
THE PREMIERE OF THE OPERA *FIN DE PARTIE* AT *LA SCALA* IN MILAN **52**

REVIEWS

DESPINA PETECEL THEODORU
HRONICUL OPEREI ROMÂNE DIN BUCUREȘTI [*THE CHRONICLE OF THE ROMANIAN OPERA HOUSE IN BUCHAREST*] – AN ATTEMPT AT PARATEXTUAL READING **59**

CRISTINA ȘUTEU
"THE MUSIC IN THE QUIET SOUND": GEORGE BALINT – *THE AESTHETIC GAZE: AN ATTEMPT TO CONTEMPLATE MUSIC* **75**

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (IX) **82**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Mihai Măniceanu

Andra Apostu

Foto: Mihai Cucu

Mihai Măniceanu face parte dintr-o generație actuală plină de energie. Este un compozitor care stăpânește foarte bine arta interpretării pianistice și nu neapărat prin prisma studiilor sale instrumentale inițiale, ci mai degrabă prin preocuparea și dragostea pentru muzică, în special pentru cea contemporană pe care o simte a fi „organică”, parte din ființa lui. „Compoziția reprezintă o formă de însingurare programată”, rezumă Mihai Măniceanu actul componistic, vorbind despre modul în care creatorul trebuie să își construiască acea „insulă” care îl reprezintă dar care îi interesează și pe ceilalți.

https://biblioteca-digitala.ro

Andra Apostu: Dragă Mihai, înțeleg că ai început studiul pianului din clasa a patra, puțin atipic și târziu, ar spune unii, pentru un muzician de carieră. Cum ai devenit interesat de muzică și cum ai luat decizia să transferi preocuparea ta artistică de atunci la un nivel superior, profesionist?

Mihai Măniceanu: Am început să studiez pianul în clasa a IV-a, ca urmare a unei vizite de familie. Fata prietenilor părinților mei cânta la pian și a susținut un fel de microrecital cu acea ocazie. Îmi amintesc foarte clar momentul. Am rămas fascinat de ceea ce cânta, eram numai ”ochi și urechi”, complet deconectat de mediul exterior. Tatăl meu mi-a observat reacția, iar atunci când ne întorceam spre casă l-am rugat să îmi cumpere și mie o pianină. Asta s-a și întâmplat într-un timp relativ scurt, în urma unor testări de aptitudini specifice.

Am început să studiez cu un profesor care îmi era vecin și care mi-a rămas prieten până în ziua de azi. El este tenor în cadrul filarmonicii, însă m-a îndrumat câțiva ani de zile. Se numește Dragoș Teodorescu. Cred că prin clasa a VI-a am avut primele tentative componistice. Am mers cu tatăl meu la doamna Doina Rotaru, care mi-a ascultat micile compoziții cu atenție, m-a încurajat și, mai ales, i-a spus tatălui meu că putem reveni la dânsa oricând vom dori. La recomandarea doamnei Doina Rotaru l-am întâlnit pe maestrul Octavian Nemescu și pe Corneliu Cezar. Cu acesta din urmă am făcut câteva lecții de pian.

Când eram în clasa a VII-a, tatăl meu a auzit la un post de televiziune că la Liceul ”Dinu Lipatti” sunt câteva locuri libere. Am dat un examen de echivalare și am început clasa a VIII-a acolo.

Eram foarte pasionat de matematică cât am învățat la școala generală. Chiar am participat la concursurile între școli, denumite pe atunci olimpiade. Tatăl meu și-ar fi dorit să fiu medic însă nu a insistat niciodată în sensul ăsta. Îmi amintesc că îl însoțeam uneori în gărzile de noapte pe salvare și așteptam în mașina salvării până rezolva un anumit caz. Au fost momente în care mă gândeam să urmez și matematica.

Odată ce m-am transferat la liceul de muzică, am avut norocul de a lucra cu doamna Oana Velcovici. Dânsa m-a ajutat

https://biblioteca-digitala.ro

sa recuperez rapid decalajul pianistic, obținând la sfârșitul clasei a VIII-a notă maximă.

Am făcut câteva ore de pian și cu domnișoara Maria Fotino, una dintre profesoarele Oanei Velcovici. Maria Fotino a fost solistă a Radioului și bună prietenă cu Dinu Lipatti și George Enescu. Am înțeles că Enescu se gândea la un turneu cu Maria Fotino în afara țării, dar schimbarea de regim a făcut imposibilă punerea în practică. Rememorez foarte clar ce viziune polifonică și orchestrală avea asupra Preludiului în do# de Rahmaninov, atunci când îl lucram cu dânsa.

Perioada claselor mari de liceu a fost una mai ”învolburată”, ca în viața multor adolescenți. În clasa a XI-a m-am transferat la Liceul ”George Enescu”, lucrând cu doamna Gabriela Enășescu, iar într-a XII-a am revenit la ”Dinu Lipatti”. Între timp, Oana Velcovici preda la conservator, așa că în anul de pregătire pentru admitere la pian am studiat cu doamna Marta Paladi. Îi sunt foarte recunoscător doamnei Marta Paladi. Era un muzician rafinat, discret și un om cald, foarte apropiat. A lucrat suplimentar cu mine pe tot parcursul clasei a XII-a, fără niciun fel de remunerație din partea mea.

În anii de liceu am oscilat între perioade de studiu intens, rămânând noaptea în liceu (cu complicitatea paznicilor, bineînțeles), mai apoi mergând la cursurile de dimineață, și perioade în care frecventam cu ”conștiinciozitate și responsabilitate”, zi de zi, așa-numita ”gașcă de rockeri din Tineretului”. În anii imediat următori revoluției era o infuzie extraordinară a sentimentului de libertate. În acea ”gașcă de rockeri” simțeam că mă regăsesc întru totul. Faptul că mi s-a impus de către conducerea de atunci a Liceului ”George Enescu” să mă tund a reprezentat motivul suficient ca să revin la ”Dinu Lipatti”. Mi s-a părut complet abuziv ca într-un liceu de artă, în anii post-revoluționari, să obligi elevii să se tundă regulamentar... În primele două trimestre din clasa a XI-a am luat 4 la purtare pentru ca nu mă tundeam, iar în cel de-al treilea m-am tuns, am luat 10 si am putut absolvi anul cu media 6 la purtare.

În conservator am studiat în primul an cu maestrul Sandu Sandrin și restul de patru ani cu maestrul Viniciu

https://biblioteca-digitala.ro

Moroianu. Cursurile aprofundate le-am parcurs sub îndrumarea doamnei Steluța Radu. În acel an am studiat doar muzică contemporană românească, mai exact Ciclul ”Levantiques” de Dan Dediu și sonatele I și III de Aurel Stroe. Doamna Steluța Radu m-a ajutat foarte mult atunci și cred că este un pedagog înnăscut. Era exact tipul de profesor de care aveam nevoie la acel moment – pragmatic, cu viziune de sinteză, care schimbă cu câteva sugestii, nuanțări punctuale conținutul interpretării. Consider că pedagogia reprezintă o vocație în sine. Nu întotdeauna un artist valoros este și un bun pedagog.

A.A.: Deși ai avut o relație atât de frumoasă cu instrumentul, ai decis să reîncepi studiile la secția de compoziție, cum s-a întâmplat asta?

M.M.: În ultimul an de pian am ajuns să îi arăt compozițiile mele lui Tiberiu Olah. Îi ascultasem lucrările la radio încă din copilărie, de la vârsta de 11-12 ani. Eram convins că este un om cu o statură impozantă, copleșitoare. Când am descoperit un om de statură medie și de o modestie extraordinară, am rămas foarte, foarte surprins. După ce i-am cântat piesele mele pentru pian din memorie, mi-a zis că ar fi bine sa le notez (...) și m-a încurajat, invitându-mă să mai asist la orele dânsului, care erau colective. Asta am și făcut, mi-am notat toate compozițiile de până atunci și am mai trecut pe la dânsul ca să îi arăt ce scriam.

Totodată, amintindu-mi de ce îi spusese doamna Doina Rotaru tatălui meu, am revenit la dânsa și m-a îndrumat pentru prepararea dosarului de compoziții. În acest fel am ajuns să dau admitere la compoziție, nefăcând nicio pauză între cele două specializări. Poate că a mai existat un motiv subconștient pentru care am trecut de la o facultate la alta fără niciun respiro: nu doream să fac armată. S-a decis ca armata să nu mai fie obligatorie atunci când eram student la compoziție. Desigur, pe jumătate glumesc, nu asta m-a îndemnat să dau admitere la compoziție... Am fost tot timpul pasionat de ambele fațete, cea de creator și cea de interpret. Am ales să studiez mai întâi pianul doar pentru că eram mai bine pregătit în acel moment pentru asta.

https://biblioteca-digitala.ro

După admiterea la compoziție am intrat la clasa maestrului Dan Dediu. În acei ani am simțit că, la o vârstă relativ matură, reîncep să învăț iarăși muzică. Colaborarea noastră a devenit tot mai bună, mai profundă în sens muzical. Am studiat cu dânsul în anii de licență și la doctorat. Ca o anecdotă, îmi amintesc că seminariile mele de compoziție erau fixate la o oră foarte matinală pentru mine, la 8. La ora aceea creierul meu nu este funcțional decât în proporție de 30-40 %. Așa am fost tot timpul. Cu toate acestea, nu s-a întâmplat să lipsesc decât o singură dată. Dânsul nu s-a supărat, doar m-a întrebat în săptămâna următoare ce s-a întâmplat, dacă m-am îmbătat. Am răspuns simplu: da!

În anul de studii aprofundate a fost plecat la o bursă și atunci am mers la Ștefan Niculescu. Am învățat mult de la Ștefan Niculescu în acel an, însă eram obișnuit cu stilul de predare al domnului Dediu, cumva mai spontan, mai intuitiv, deși foarte sistematic și riguros totodată.

În anul IV am avut o bursă Erasmus la Leipzig. Mi-a folosit acea experiență, m-a organizat într-un anume fel. Aveam un curs denumit ”Muzică complexă” (...), susținut de un compozitor, Claus-Steffen Mahnkopf, care făcea parte din avangarda germană a momentului, fiind în același timp un eminent muzicolog. Deși nu am rezonat cu muzica pe care o făcea, mi-a plăcut modul lui de abordare. Au mai fost câteva burse de studii pe durate mai scurte de timp. Toate m-au ajutat să încep să mă regăsesc din punct de vedere componistic.

Un alt compozitor care cred că a lăsat o amprentă importantă asupra gândirii mele muzicale a fost Aurel Stroe. Am avut o relație apropiată în ultimii ani de viată. Nu am studiat efectiv cu dânsul, însă am ”furat” mult din remarcile lui, din exprimările laconice, idei și frânturi de idei. Rămăsese copilăros într-un anumit fel, complet nepractic în viața cotidiană, trăia doar în fantasma lui muzicală. Un aspect care m-a impresionat foarte mult la Aurel Stroe este acela că am simțit că nu se teme de moarte. A fost unica mea experiență autentică de acest fel. Îmi amintesc de un interviu al lui Eugen Ionescu în care spunea că se simte mai legat de Iisus decât de Dumnezeu si că este îngrozit de ideea că va muri, mai ales că fata lui va muri. Mi se

https://biblioteca-digitala.ro

pare foarte omenesc să gândești așa, la fel simt și eu. Stroe depășise acest prag din timpul vieții.

În Leipzig am aflat că existase un conflict direct între Mahnkopf și Stroe. Mahnkopf publicase un tratat de tehnici extinse pentru oboi, de multifonice în principiu, împreună cu un cunoscut oboist. Stroe le ”valorificase” în *Ciaccona con alcune licenze*, fără a specifica sursa, prin niște ”arbori” de multifonice la partida de oboi. Mahnkopf considera că acele multifonice, formulările lor, digitațiile etc. îi aparțin, iar Stroe susținea ca ele sunt un bun universal. Probabil ca Mahnkopf nu a realizat că acele ”licențe” incluse în titlu se refereau și la acest aspect...

Cred că am reușit să amintesc personalitățile care au avut o influență directă asupra mea.

A.A.: Pentru a compune trebuie să studiezi compoziția, ai nevoie de o diplomă pentru a fi compozitor? De asemenea, premiile sunt importante? Sunt ele o recunoaștere reală a valorii? Un compozitor are nevoie de confirmări, îl motivează aceste premii în vreun fel?

M.M.: Nu consider că este condiționată în vreun fel creația de o diplomă de specialitate. Îmi vine în minte un exemplu clar. Lipsa unei diplome la conservatorul bucureștean nu l-a împiedicat pe Pascal Bentoiu să devină doctor honoris causa al acestui conservator sau al altor conservatoare, să lase în urmă o creație componistică și muzicologică foarte importantă pentru muzica românească.

În privința participării la concursuri, cu foarte mici excepții, nu am simțit o nevoie presantă de a mă supune ”de bunăvoie și nesilit de nimeni” judecății oficiale a altor compozitori. Îmi este suficientă judecata celor care ascultă muzica mea, indiferent de direcția ei. Avem nevoie de confirmări, de încurajări, dar nu cred că ele trebuie să capete neapărat un caracter oficial.

Așa cum putem trăi ca oameni liberi într-o societate modernă, tot la fel putem fi liberi în ceea ce privește inițiativele componistice. Nu mi se pare esențial să dăm verdicte unii asupra altora. Mi s-a întâmplat de multe ori sa nu rezonez cu o anumită muzică și să apreciez demersul respectivului compozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Păstrezi contactul cu foștii tăi profesori? Te mai consulți cu ei când scrii muzică?

M.M.: Mă consult uneori cu domnul Dediu, mai discut cu dânsul despre ce scriu. Nu pierdem vremea cu foarte multe cuvinte, ne înțelegem cumva din priviri pentru că mă cunoaște foarte bine. La fel se întâmplă și cu alți compozitori din diferite generații, împărtășim opinii atunci când avem răgazul necesar.

A.A.: Compozitoarea Diana Rotaru te descria într-un articol semnat de ea ca fiind „visceral, cinetic, frenetic", compozitor și interpret deopotrivă. Crezi că e validă caracterizarea ei în ceea ce te privește?

M.M.: Nichita Stănescu spunea ceva de genul acesta: fiecare dintre noi este ceea ce își amintește la un anumit moment că este. Nu pot sa spun dacă descrierea Dianei e adevărată sau nu, însă e foarte posibil ca în anumite momente să fiu și în acest fel.

A.A.: Descrie-mi muzica ta. Simplu. Primele cuvinte care îți vin în minte când spui „muzica mea" ar fi...?

M.M.: Simt că nu am capacitatea necesară pentru a o defini și, în mod cert, viziunea mea poate fi doar una foarte subiectivă. Încerc să desprind câteva caracteristici. Au fost perioade în care am fost interesat de anumite structuri modale hipertrofiate, de moduri desfășurate pe 11 octave, care să genereze prin intermediul anumitor principii de natură procesuală o compoziție în integralitatea ei. Aceste idei le văd acum ca fiind un pic megalomane și nepractice. Alteori am simțit nevoia de a mă agăța de anumite simboluri renascentist-baroc-romantice care mă bântuiau ca niște năluci. Am încercat să creez niște mecanisme muzicale care să aibă viață în sine, să se desfășoare, să evolueze împrospătându-se mereu, ca și cum ai da naștere unor copii și le-ai lăsa libertatea de a-și alege mai departe propriile destine.

Ultima experiență componistică a fost surprinzătoare și pentru mine, deși nu cred că voi rămâne foarte atașat de această lucrare. Aș putea spune că am reușit "performanța" de a scrie o piesă "fără să simt nimic". Mai exact, algoritmul inițial a generat tot demersul. Glumind, dacă aș putea fi acuzat că "am simțit ceva" atunci când am scris piesa, aceasta s-ar putea

https://biblioteca-digitala.ro

demonstra doar la nivelul macrostructural sau în cazul punctual al codei.

Având-o proaspătă în memorie, aș descrie cum am gândit aceasta piesă. Se numește *concentriConcertino* și este scrisă pentru fagot și cvintet de coarde.

Titlul suprapune litera finală a primului cuvânt cu cea inițială a celui de-al doilea în sensul unei manifestări vizuale ulterioare unei experiențe bachice. Totodată, prezumă existența unor centri modali.

Lucrarea folosește scordatură la patru dintre cele cinci instrumente de coarde, astfel încât înălțimile coardelor libere acoperă totalul cromatic. Șase înălțimi sunt dublate (re *b*, re, mi *b*, fa, sol, si *b*), iar una este triplată (la *b*), jucând rolul unei tonici ipotetice. Scriitura cvintetului de coarde utilizează exclusiv corzile libere și armonicele naturale ale acestora.

Forma se articulează prin succesiunea, cu anumite licențe, a șase canoane la cvintetul de coarde, primele cinci fiind structuri palindromice, în timp ce al șaselea evoluează doar până la momentul de maximă armonică (axa de simetrie a celorlalte canoane). Urmează o punte în pizzicato, o coda în care se renunță la armonicele naturale și un ”un rest”, un solo de contrabas pe armonicele corzii mi. Acesta reprezintă un citat distorsionat, ”desfigurat” al temei unui studiu lent chopinian (”Tristesse - L’intimité”, op. 10, nr. 3).

Traseele melodice ale canoanelor utilizează durate egale, constituite pe principiul fibonaccian ca multipli ai duratei de optime (o optime, doua, trei, cinci, opt optimi), astfel că, într-o manieră rotativă, fiecare traseu instrumental va juca rolul de cantus firmus, celelalte trasee fiind proporțional diminuate ritmic.

De asemenea, canoanele sunt progresiv inclavate unele în celelalte, urmându-se același principiu, pe durate de 1, 2, 3, 5, 8 timpi (canonul 1 cu 2, 2 cu 3, 3 cu 4, 4 cu 5, respectiv 5 cu 6).

Melodica fagotului joacă rolul unei ”năluci” sau al unui ”Bau Bau”. Aceasta apare și dispare în mod repetat, total imprevizibil. Concepția care stă la baza melodiei fagotului se bazează pe două idei pragmatice: în prima idee se expune

https://biblioteca-digitala.ro

conținutul armonic prezent la cvintetul de coarde în plan orizontal, monodic, prezentând înălțimile respective în momentul atacului sau puțin devansat astfel încât cvintetul de coarde să acționeze ca un rezonator al evoluției solistice, iar registrele în care apar înălțimile la coarde și fagot nu au nicio relevanță în acest demers; cea de-a doua idee este că nu există nicio succesiune între două înălțimi aparținând aceleiași fraze melodice care să depășească tritonul. Apogiaturile au același regim ca înălțimile cu durate definite.

Puntea către Coda este tot o structură canonică, însă omogenă din punct de vedere ritmic.

Discursul final al contrabasului, aparent nepotrivit, este absolut necesar în opinia mea și reprezintă cheia expresivă a lucrării. Modalitatea în care se efectuează distorsionarea temei chopiniene nu mai reprezintă o decizie componistică, ci este pur și simplu o rezultantă a aplicării legilor fizico-acustice.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ceea ce spui tu descrie foarte bine lucrarea ta din punct de vedere tehnic, al scriiturii. Cât de importantă este tehnica într-o compoziție muzicală? Care ar fi ponderea tehnică, structură, construcție, reguli și inspirație/talent.

M.M.: Discutam despre rolul tehnicii de scriitură, al meșteșugului componistic pe de-o parte și despre cel al conținutului propriu-zis de cealaltă parte. De pildă, Musorgski, un compozitor genial, profund original, nu era totodată neapărat un tehnician, un orchestrator extraordinar. Faptul că alți doi compozitori de geniu, precum Ravel și Korsakov, au intersectat traseul componistic al lui Musorgski, primul orchestrând Tablourile dintr-o expoziție, cel de-al doilea orchestrând și revizuind Boris Godunov, reprezintă o întâmplare fericită pentru cultura muzicală. Cum ar fi fost percepută muzica lui Musorgski fără aceste interacțiuni? Ar mai fi fost același Musorgski pe care îl recunoaștem ca simbol al ”Grupului celor cinci”? În același timp, ar fi fost posibilă această apropiere artistică a celor trei genii dacă muzica lui Musorgski nu implica un conținut atât de special și adânc? Cred că este foarte dificil să spui care dintre cele două componente ale creației deține rolul primordial într-o ”rețetă de succes” componistic. Eu aș miza totuși pe conținut.

A.A.: Și pentru că am ajuns la conținut, pot afirma fără teamă că muzica ta poate fi caracterizată prin sens și logică în structură, echilibru, pe de o parte dar și printr-o vigoare, forță, uneori, poate, o furie reprimată? Mi-ar plăcea să știu ce se ascunde în spatele acestor ape liniștite, din punct de vedere muzical, și unde se află sursa acelei forțe.

M.M.: Mi se pare o întrebare extraordinară! Oare aș putea să știu eu ce se ascunde? Dacă aș ști, aș mai face vreun efort ca să aflu? Toată truda și căutarea creației are acest scop: să afli cine ești, cine sunt ceilalți, să înțelegi motivul pentru care suntem.

A.A.: Știu că nu mai suntem demult în perioada încadrării în categorii dar crezi că muzica ta ar putea fi caracterizată ca o muzică cu preponderență de natură modală? Ori poate altfel? Unde „simți” că merge muzica ta?

M.M.: S-ar putea spune că este de natură modală, însă asta nu înseamnă prea mult. Totul până la apariția tonalismului

https://biblioteca-digitala.ro

a fost de natură modală. Tonalismul reprezintă o fâșie a modalismului care s-a individualizat pe baza unei evoluții centripete, având ca punct de pornire ionianul și eolianul. Disoluția tonalității prin cromatizare excesivă a fost în fapt un fenomen imploziv. Spectralismul poate fi privit tot ca o specie de modalism, legile fizico-acustice generând calitatea modului reper. Muzica microtonală poate fi înglobată într-o categorie modală care schimbă sistemul de referință sub aspect intonațional. Într-o viziune integratoare, serialismul dodecafonic s-ar putea defini ca fiind o muzică modală în care modul e reprezentat de seria respectivă (cu condiționările de scriitură de rigoare). Modul este o mulțime definită de frecvențe, de obiecte sonore, cu legități interne proprii. Relaționarea acestora cred că este importantă pentru etosul modului respectiv, și, în final, pentru acea muzică. Toată muzica nu a făcut altceva în afară de a organiza lumea modală într-un fel sau altul ori de a reacționa împotriva ei. Important este cum se regăsește un compozitor în acest ”ocean” de modalism, dacă reușește să creeze o ”insulă” care să îl caracterizeze și care să îi intereseze pe ceilalți.

A.A.: Ce crezi acum despre lucrările tale mai vechi? Ai schimba lucruri la nivel fundamental sau crezi că era o etapă necesară în devenirea celui care ești astăzi? Ai încredere deplină în valoarea lucrărilor tale?

M.M.: Cred că era o etapă necesară. Nu reușesc să găsesc motivația de a reveni asupra lucrărilor mai vechi. Îmi pare ca ele reprezintă o ipostaziere a energiei de atunci, a momentului acela și doar astfel pot fi autentice. Nu cred în ”ameliorarea” unei lucrări dacă la un moment dat nu o mai consideri satisfăcătoare.

Referitor la certitudinile în privința propriilor lucrări, am încredere deplină doar în sinceritatea acestora.

A.A.: Există genuri muzicale în care te simți mai confortabil? Ai o predilecție către genul instrumental (muzica pentru pian, în special) prin prisma formării tale inițiale de interpret?

M.M.: Sunt interesat de orice alcătuire timbrală, de la diverse aliaje camerale până la orchestră. Nu am fost atras

https://biblioteca-digitala.ro

până acum de sursele electronice. Am experimentat o singură dată live electronics, în colaborare cu Cătălin Crețu.

A.A.: Ai scris și o lucrare pentru cor. Unde vezi poziționat acest gen în actualitatea muzicală românească dar și în contextul ei european?

M.M.: Am scris o piesă corală, câteva lieduri și o cantată camerală. Nu mă regăsesc foarte bine în conexiunea cu textul sau cu imaginea. Apreciez compozitorii care simt să facă o astfel de muzică și o fac foarte bine, însă mă simt confortabil să compun necondiționat de alți parametri, cel puțin în acest moment.

A.A.: Care sunt compozitorii tăi preferați? Și mă refer aici din mai multe perspective: compozitori pe care i-ai putea asculta la orice oră, oricând, dar și compozitori care „cer" un anumit context, o anumită stare...

M.M.: Îmi plac tot felul de compozitori, fără să aibă neapărat ceva în comun. Îmi place Ravel, de altfel am și scris un cvartet de fagoturi intitulat Raveliana. Din adolescență am fost pasionat de "sound-ul Xenakis". Mi se pare că este irepetabil. Îmi place poziționarea lui Mauricio Kagel în raport cu clișeele culturii muzicale europene. Un alt compozitor care m-a "prins" este Thomas Adès, un tehnician extraordinar, versatil și plin de substanță întotdeauna. Totodată, este un pianist "teribil", tipologia pianistului compozitor. Claude Vivier a scris o muzică foarte specială, însă, din păcate, nu cred că a avut timpul necesar să-și îndeplinească menirea. Salvatore Sciarrino mi se pare a fi un compozitor foarte "viu" și autentic. Dintre compozitorii români am fost atras mai ales de muzica lui Stroe, Olah, Doina Rotaru, Dan Dediu.

A.A.: De unde te inspiri? Cum se derulează la tine procesul, travaliul componistic? De unde pornește ideea, cum o transformi, cum îi găsești destinația?

M.M.: Orice poate deveni sursă de inspirație, situații de viață, stări, idei abstracte, impulsuri de moment. Din experiența de până acum am realizat că funcționez în general într-un anume fel. Îmi este foarte greu să depășesc momentul în care trebuie să fiu eu cu mine însumi și atât. Compoziția reprezintă o formă de însingurare programată. Cred ca așa se poate rezuma

https://biblioteca-digitala.ro

actul componistic. Odată ce s-a depășit acest prag, fluidul emoțional, mental care duce mai departe apare și se autogenerează. Nu reușesc să lucrez în paralel la mai multe piese. De asemenea, îmi este dificil să mă focalizez pentru a compune atunci când pregătesc un recital. Varianta inversă este și ea valabilă. Compoziția și interpretarea sunt atitudini complet diferite chiar dacă scopul este în sine același.

A.A.: Desigur, nu putem neglija pianistul Mihai Măniceanu în defavoarea compozitorului. Ce interpretezi? Exclusiv muzică contemporană? Ce compozitori „clasici" te atrag, dacă te atrag?

M.M.: De ani buni încoace interpretez doar muzică modernă, contemporană, cu foarte mici excepții. Este muzica pe care o practic, pe care o simt a fi "organică". Chiar mă gândeam că nu cred că aș mai fi în stare să cânt pertinent din punct de vedere stilistic, spre exemplu, o piesă de Chopin, dar îmi place foarte mult și acum să cânt Bach, atunci când am ocazia. Am fost și rămân în continuare fascinat de perspectiva bachiană a lui Glenn Gould, de autenticitatea interpretărilor lui.

A.A.: Prin prisma poziției tale de lector la UNMB, cum vezi actuala generație de compozitori, muzicieni, interpreți. Există motive de îngrijorare (ori, poate, de bucurie?) pentru viitorul muzicii românești?

M.M.: Nu cred că ar trebui să fim îngrijorați în sensul acesta. La câteva generații apar tineri cu foarte mult potențial. Există compozitori români talentați în generațiile tinere sau mai puțin tinere nu doar în București, nu doar în România. Poate că mai avem de lucrat în ceea ce privește solidaritatea, strategiile de promovare. Alte țări din preajma noastră, precum Polonia, Ungaria, s-au descurcat evident mai bine la acest capitol.

A.A.: Aș vrea să îmi spui dacă ai vreun proiect special în lucru sau să îmi destăinui câte ceva din planurile tale de viitor.

M.M.: Lucrez la o mulțime de proiecte personale, iar în acest moment închei o lucrare amplă de orchestră, un duo pentru flaut și pian la cererea flautistului Matei Ioachimescu și pregătesc un recital cu flautistul Ion Bogdan Ștefănescu.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Mihai Măniceanu

Mihai Măniceanu belongs to a very energetic generation. He is a composer who masters the art of piano interpretation greatly, and not necessarily due to his initial instrumental studies, but rather due to his concern for, and love of, music, especially contemporary music, which he feels as “organic”, as part of his being. “Composition is a form of programmed loneliness” – this is how Mihai Măniceanu summarises the compositional endeavour, talking about the way in which the creator must build that “island” that represents him/her, but which also interests others.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Deșteaptă-te, române
- de la practica folclorică la Imn Național - imn al identității și unității românești (III)

Vasile Vasile

(continuare din Revista Muzica nr. 8 / 2018)

În două prestigioase reviste ieșene, Arta, condusă de Titus Cerne, prezentată în detalii într-un studiu cvasimonografic[90] și cealaltă având ca director pe istoricul A. D. Xenopol, Musicescu prezintă istoricul cântecului de lume, confirmând eliminarea lui Andrei Mureșan dintre presupușii autori ai melodiei: „Că nu e făcută de Andrei Mureșan cred că ar fi de prisos a mai spune, căci poezia Deșteaptă-te, române e din 1846 (sic!), pe când melodia exista la 1839 pe cuvintele lui Grigorie Alexandrescu, pe care le caracterizează de minune”[91].

În al doilea rând muzicianul infirmă în mod indirect autoratul lui Ucenescu, demonstrând paternitatea certă a lui Anton Pann asupra melodiei cântecului de lume Din sânul maicii mele și consolidează ideea, împărtășită și de mitropolitul Iosif, că melodia în discuție stă la baza melodiei cântecului Deșteaptă-te, române.

În al treilea rând Musicescu transcrie pe portative melodia cu primul text, după ce i-a fost cântată de mitropolit, apoi o armonizează cu textul revoluționar al lui Mureșanu, pentru diferite formații corale, anticipând o posibilă descendență dintr-o altă melodie.

Muzicianul elogia interesul arătat de revista ieșeană pentru istoria cântecului, mai ales în urma publicării apelului pentru consemnarea datelor cunoscute: „cam pe când și în ce

https://biblioteca-digitala.ro

împrejurări s-a făcut poesia cât și melodia; de cine și unde s-a executat mai întâi? etc."[92], dar respinge ipoteza lui Iacob Mureșianu care scria că melodia odei Deșteaptă-te, române ar fi fost făcută de Andrei Mureșianu.

Muzicianul ieșean știa că „originea cântecului e în Transilvania. O fi, dar cum se cântă și acolo tot nu e aceia ce ar trebui să fie" și fiecare armonizator „l-a scris cum l-au ajutat cunoștințele sale muzicale"[93].

Când a armonizat cele 12 Melodii naționale a acordat o atenție deosebită odei Deșteaptă-te, române „căci nu puteam afla origina sa, deși m-am adresat la mulți d-ni transilvăneni". Varianta oferită de profesorul V. Burlă de la Sibiu, prin 1884 – 85, „nu mă satisfăcea". Sconta ca prin publicarea melodiei printre cele 12 Melodii naționale „se va ivi cineva și va spune autorul. Dar nu".

Redactorul Arhivei scrie în prezentarea articolului amintit: „D-l Gavri(i)l Muzicescu (…) a avut fericirea a găsi dezlegarea acestei gâcitori. D-sa a probat într-un chip neîndoielnic în no. 2 al revistei muzicale, Arta (în realitate este numărul 1 al revistei – nota îmi aparține), că aria pe care se cântă Deșteaptă-te, române nu este compusă anume pentru această poezie, ci (e) o adaptare a unui cântec de lume (…), cu totul nepotrivit cu cuvintele lui Mureșanu"[94].

„Poezia de față, versurile Din sânul maicii mele, cu melodia pe note bisericești, este scrisă de însuși mâna răposatului Anton Pann, care mi-a dat-o mie când am făcut cunoștință cu el întâia dată, în anul 1839, la începutul lunii Septembrie, în București" - scrie ierarhul la 22 iunie 1894, iscălind nota: „† Iosif, mitropolitul Moldovei (…) aflându-mă atunci diacon la Episcopie" (la Buzău – nota îmi aparține) și subliniază: „Manuscriptul original îl păstrez și azi"[95].

În 1895 Gavriil Musicescu conchidea: „Că această melodie este originea cântecului Deşteaptă-te, române nu poate fi nici o îndoială" și „singurul lucru rămâne de cercetat şi probat, dacă ea este compoziţiunea lui Anton Pann sau şi el o cunoştea de mai înainte de la alţii"[96].

https://biblioteca-digitala.ro

Descoperind și semnalând neconcordanța dintre versuri și melodie, Musicescu încearcă explicația dacă Mureșanu „avea intențiunea a plânge soarta poporului român și a-l îndemna să sufere nedreptățile și jugul străin? sau, din contra, descriind poziținea nenorocită și cauzele care au produs-o, îl îndemna să-și croiască o nouă soartă?[97] – optând pentru a doua variantă a răspunsului, dar propune organizarea unui concurs pentru nouă melodie.

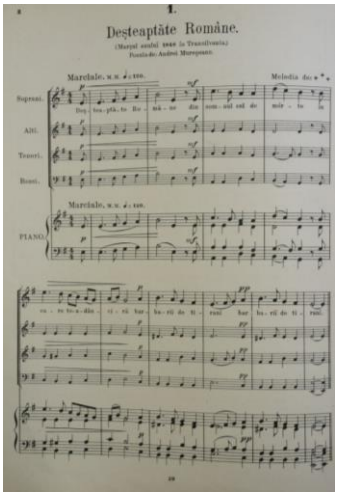
Concursul m-a mai avut loc, poate și pentru că, în noua sa formă corală, înaripată de o armonie și o ritmizare adecvată „marșul anului 1848 din Transilvania" își cucerea noi înălțimi prin cele două antologii istorice: 12 Melodii naționale (1889)[98] și 25 Cânturi (1898)[99], urmate de multe alte culegeri reprezentative ale secolului al XX-lea, devenită imn naţional, şi cor nelipsit din repertoriile şcolare şi dominând partiturile de muzică de factură cultă din ultimele decenii ale secolului al XIX – lea şi din primele decenii ale secolului al XX-lea.

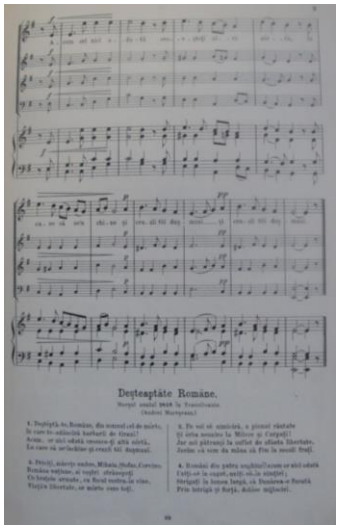
Gavriil Musicescu

12 Melodii Naționale
de Gavriil Musicescu, Leipzig, 1889

„Marșul anului 1848" deschide antologia de 12 Melodii ale lui Musicescu.

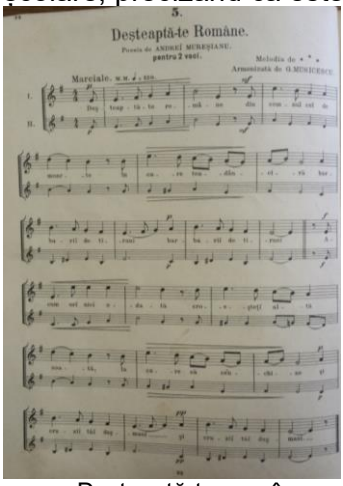
https://biblioteca-digitala.ro

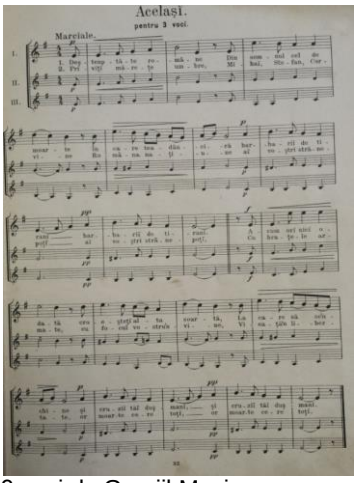




Deșteaptă-te, române - cor bărbătesc cu pian
de Gavriil Musicescu – nr. 1, p. 2.

În următoarea culegere de coruri – 25 Cânturi - publică versiunea la două voci și trei egale, destinată formațiilor corale școlare, precizând că este doar armonizată de el:





Deșteaptă-te, române - pentru 2 și 3 voci de Gavriil Musicescu –
din 25 Cânturi nr. 5, p. 14 și 15

https://biblioteca-digitala.ro

Imnul intră apoi în antologia lui D. G. Kiriac, una reprezentativă pentru forma corală școlară, care i-a asigurat circulația în mișcarea artistică a elevilor, dar nu numai a lor[100].

DIN PUBLICAȚIUNILE „CASEI ȘCOALELOR"

CORURI ȘCOLARE

PENTRU 2 ȘI 3 VOCI DE COPII

COMPUSE ȘI ARANJATE DE CĂTRE MAI MULȚI MEMBRII AI SOCIETĂȚII CORALE ROMÂNE

„CARMEN"

SUB ÎNGRIJIREA D-LUI

D. G. KIRIAC

DIRECTORUL SOCIETĂȚII „CARMEN" ȘI PROFESOR LA CONSERVATORIUL DE MUZICĂ ȘI DECLAMAȚIE DIN BUCUREȘTI.

VOLUMUL I.

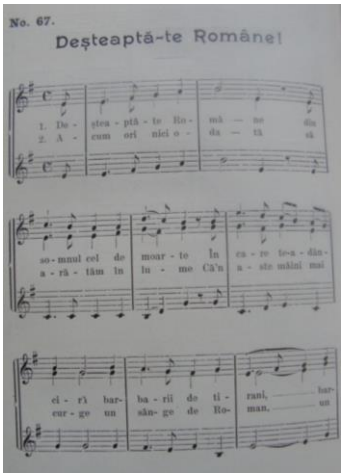
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

BUCUREȘTI

INST. DE ARTE GRAFICE „CAROL GÖBL" S-sor ION ST. RADIOESCU

16, STRADA COAMNEI, 16

1904


No. 67.

Deșteaptă-te Române!

1. De - șteaptă-te Ro - mâ — ne din
2. A - cum ori nici o - da — tă să

so - mnul cel de moar - te în ca - re te-a - dân - a - ră - tâm în lu - me Că'n a - ste mâini mai

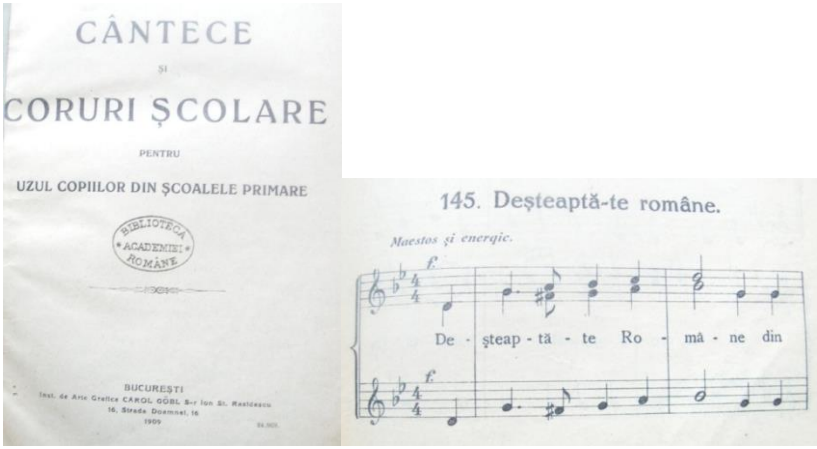
ei - rî bar- ba - rii de ti - rani, bar-
cur - ge un sân - ge de Ro- man. un

Coruri școlare compuse pentru 2 și 3 voci, sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, vol. 1904;

Deșteaptă-te, române – pentru 3 voci - p. 132, f. 2726

Varianta lui Kiriac reflectă mici intervenții ale dirijorului coralei Carmen, mai ales de ordin ritmic și definitivează statutul imnic al creației descinsă din practica populară, trecută prin notația psaltică și prin lumea cântecelor de lume și circulând cu ambele texte, al lui Alexandrescu – Din sânul maicii mele - și al lui Mureșanu – Deșteaptă-te, române, intrată în repertoriul de aur al tuturor genurilor amintite D. G. Kiriac realizează ultimele modificări ale melodiei imnice. Urmează antologia de coruri școlare din 1909, a aceluiași D. G. Kiriac, în care melodia este prezentată în sol minor, cu anacruza de cvartă[101].

https://biblioteca-digitala.ro



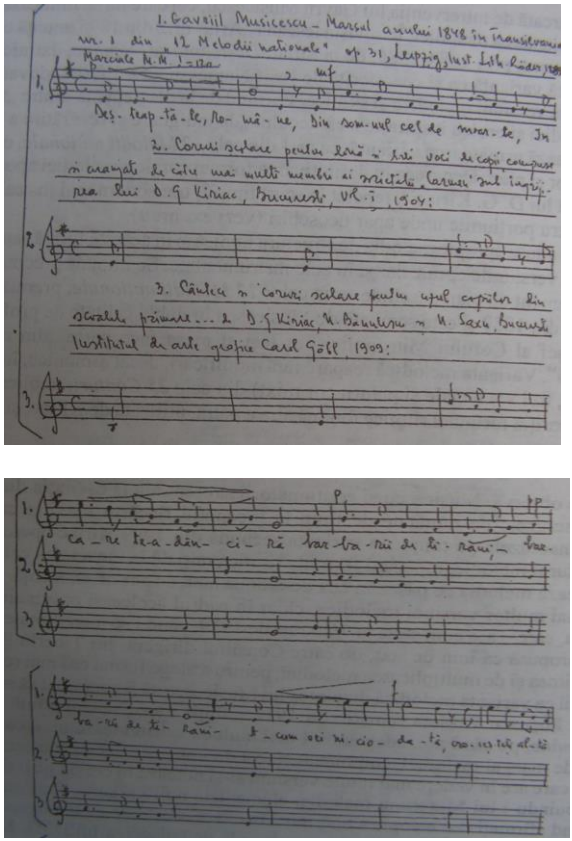
Coruri școlare - 1909

Melodia își va continua practica în repertoriul sărbătorilor de Crăciun, unde va fi descoperită de muzicienii amintiți.

Extrasele prezentate paralel în continuarea relevă faptul că Musicescu şi continuatorul său renunţă la oscilaţia dintre ritmul ternar şi binar, păstrând anacruzele pe jumătăți de timp, la începutul fiecărui vers.

Kiriac a renunţat la ele, introducând doar anacruzele pe timpi. În varianta secundă din 1909 Kiriac operează modificări mai substanţiale în conturul melodic, repetând formula ritmică iniţială la încheierea celui de al doilea vers. Astfel se definitivează melodia ce păşea în cea de-a doua sută de ani de existenţă.

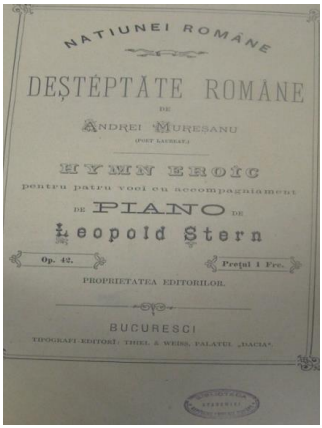
https://biblioteca-digitala.ro


1. Gavriil Musicescu – Marsul anului 1848 în Transilvania
nr. 1 din „12 Melodii naționale" op 31, Leipzig, Lit. Inst. Lith. Rusan
Marcialo M.M. ♩=120
mf
Dz. trep-tă-le, No-uă-ne, Din som-nul cel de moar-te, În
2. Coruri școlare pentru două și trei voci de copii compuse
și aranjate de către mai mulți membri ai societății „Carmen" sub îngrij-
rea Lui D.G. Kiriac, București, Vol. I, 1904:
3. Cântece și coruri școlare pentru uzul copiilor din
școalele primare ... de D.G. Kiriac, M. Bălulescu și M. Saru București
Institutul de arte grafice Carol Göbl, 1909:
p
pp
ca – re te a – dân – ci – nă bar – ba – rii de ți – răn' – bar –
ba – nă de ți – răn' – f – cum ori ți – cio – da – tă, ora – ș, ră – al – ți

Versiunile paralele evidențiind „modificările" melodiei realizate
de Musicescu şi de Kiriac

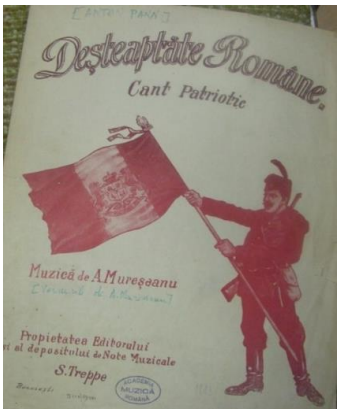
Spre sfârșitul secolului al XIX - lea cântecul este tipărit și independent, de Leopold Știern (1847? – 1909) ca „hymn eroic" pentru patru voci și pian, dedicat „Națiunei Române" și apoi în albumul realizat de ediținea Știern – Foi și frunze - „o colecțiune de dănțuri și arii populare române" pentru pian, din prima decadă a secolului al XX - lea, în ambele fiind menționat doar autorul textului.

https://biblioteca-digitala.ro



Deşteaptă-te, române în „colecțiunea lui Leopold Șternm
„hymn eroic pentru patru voci și pian” - Nr. 3888

O partitură independentă Deşteaptă-te, române, canto şi pian, a publicat și editorul Constantin Gebauer, la Leipzig. Va fi inclus în „colecțiunea de romanțe și arii alese pentru voce și pian” – Veselia română - tipărită la Bucuresci (element de datare a partiturii), în culegerea Chitaristul român, cu nr. III - 10 și urmează tipărirea editurii S. Treppe, datată cu aproximație în 1913, în calitate de „cânt patriotic”, având pe copertă drapelul regal.



Deșteaptă-te, române:
în colecția „de romanțe și arii alese pentru voce și pian”
Veselia română - III – 4543

cânt patriotic” editat de S. Treppe – Nr. 4974

https://biblioteca-digitala.ro

În forma instrumentală va fi publicat de Anton Kratochvil – Junior - atrăgând atenția formularea „marş naţional român” și de C. Șotropa, cu nr. 66 în colecția Biblioteca muzicală Muza Română din Cernăuţi, pentru flaut circulând în aranjamentele lui P. Elinescu: Album naţional, Culegere de arii şi danţuri naţionale, arangeate pentru flaut, nr. 23 II/3 și Colecţiune de cântece populare, arangeate pentru flaut, Bucuresci, Ed. Jean Feder, II, nr. 6, p. 5.

Printre cele mai luminate minți care aveau „în repertoriul” personal cântecul pașoptist la loc de cinste trebuie amintit Poetul Neperche, Mihai Eminescu, despre care se spune că ar fi închis ochii cântând Deșteaptă-te, române. Cântecul urma să apară ca fond muzical al poemului dramatic Mureşan, textul fiind preluat pentru o posibila dezvoltare, cum am arătat în lucrarea consacrată rolului muzicii la creaţia eminesciană[102]. T. V. Ştefanelli ne redă o scenă cu totul aparte petrecută la sosirea lui Eminescu în oraşul Hurmuzăchenilor, Cernăuţi, la inaugurarea universităţii din oraşul bucovinean. Animat de cele mai pure și mai profunde sentimente patriotice Poetul adusese cu el mai multe sute de exemplare din broşura Răpirea Bucovinei. În toiul nopţii atenţia celor doi prieteni a fost reţinută de ecourile unui cor bărbătesc, ce cânta Deşteaptă-te, române. Sub puternica impresie a momentului, Eminescu a exclamat: „Niciodată nu mi-a plăcut cântecul acesta aşa de mult ca acum"[103].

Rămânând în ambianța Hurmuzăchenilor, gazde primitoare a celor aproximativ 50 de refugiați moldoveni din cauza represaliilor domnitorului Mihai Sturza, merită reținut faptul că aici la Cernauca Deșteaptă-te, române apreciat ca „dârdâitor de k. k. geamuri!” se bucura de mare trecere: bătrânul Hurmuzachi îi scria lui George Barițiu: „Au doară crede că nu cunoaștem, nu (a)prețuim îndestul clasica și celebra poezie a D-sale, Deșteaptă-te, române... care 1-a pus în rândul celor întâi poeți români?"[104].

Mai mult, Leca Morariu lasă a se înțelege că Ciprian Porumbescu, cel care a cântat la Putna „Daciei întregi” ar putea fi compozitorul care a realizat prima „convertire” a melodiei revoluționare într-o lucrare amplă - Potpouris des chansons

https://biblioteca-digitala.ro

nationaux roumains, opusul tânărului muzician bucovinean, după ce „vijeliosul imn național Deșteaptă-te, române răsuna în concertele date „pentru sătenii lui, care se adunau mulțime mare în jurul casei preoțești" de la Stupca[105].

Dintre momentele culturale deosebite patronate de Deșteaptă-te, române nu au dreptul să lipsească, două apropiate unul de altul dar deosebite prin semnificațiile lor.

În 1911 George Breazul, aflat la momentul descinderii sale în muzicologia românească, consemna deschiderea manifestărilor societăţii culturale Părintele Macarie, la 5 mai, cu Ziua Învierii şi închiderea cu Deşteaptă-te, române, nemuritoarea creaţie pannescă[106].

După ce cântecul a răsunat în toate provinciile romaneşti la sărbătorirea Independenţei României îşi va înteţi ecourile în atmosfera pregătitoare a desăvârşirii statului naţional român. și își va amplifica circulația, în anul 1906, va fi cântat la Bucureşti, la Arenele Romane, de corul Carmen şi de cei 800 de corişti, dirijaţi de D. G. Kiriac. Revista Basarabia din mai 1907 publica imnul, atrăgându-şi suprimarea.

Dintre manualele și antologiile corale pentru elevi merită amintite măcar cele mai importante, care continuă și amplifică linia deschisă de Musicescu și Kiriac (cu această ocazie completez lista unor asemenea materiale făcută în 1995[107], chiar dacă aici sunt avute în vedere doar culegerile în care și-au făcut loc variante ale cântecului Deșteaptă-te, române): Ion Dariu: 1885[108] și 1900[109], George Ştefănescu – 1892[110] și 1906[111], I. Costescu[112], M. C. Ghimpețeanu113, Juarez Movilă[114], Gavriil Musicescu[115], Titus Cerne[116], C. M. Cordoneanu[117], I. Costescu[118], T. V. Stupcanu[119], D. G. Kiriac, N. Bănulescu, N. Saxu - 1907[120], 1909[121], 1911[122], I. Popescu - Pasărea[123], Teodor Teodorescu – tipărite la Galați[124] și 30 Coruri pe trei voci[125], Gavriil Galinescu[126], A. L. Ivela – 1919[127], 1923[128] și 1929[129], Timotei Popovici – 1919[130], 1920[131] și 1923[132], Aurel Popovici – Racovița[133], I. Soloviu: 1924[134] și 1925[135], Nicolae Oancea și N. Cerbulescu[136], Timotei Popovici: 1929[137] și 1935[138], Sava Columba, care-l considera autor pe Gavriil Musicescu[139], Ion Vidu[140], Constantin Brăiloiu şi Vasile Popovic[141], George Breazul, și Nicolae Saxu[142] etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Valoarea intrinsecă a imnului era dublată de faptul că reprezenta și o formă de protest, „contra nedreptăţilor ungureşti din Ardeal", găsind necesară învăţarea corectă a lui de către tineretul studios[143].

Cea mai simplă scrutare a excepționalului fond de tipărituri în care este inclus cântecul Deşteaptă-te, române confirmă prezența sa cu totul deosebită, toate colecţiile de coruri şcolare din perioada interbelică, apărute în cele mai diverse provincii şi centre româneşti acordându-i spaţiul cuvenit, ajungând imn obligatoriu al concursurilor de coruri școlare, cum ar fi cel din 25 mai 1930, din sala Teatrului Naţional din Cernăuţi, în cinstea căruia Asociaţia Corpului Didactic Primar ia iniţiativa tipăririi lui în colecţia de cântece pusă la dispoziţia mişcării artistice şcolare şi de tineret.

La 21 noiembrie 1917 cântecul răsuna în Sfatul Ţării, la Chişinău, după ce fusese activat la Iași, de George Enescu - cel care-l știa din copilărie[144] - împreună cu Hora Unirii, marcând sărbătoarea evenimentului din 24 Ianuarie 1859.

În anii 1917 - 1918 Deşteaptă-te, române devine imnul naţional al Republicii Democratice Moldoveneşti, statut pe care-l va avea și între anii 1991 - 1994, fiind înlocuit cu Limba noastră, pe versurile lui Alexe Mateevici și cu muzica lui Alexandru Cristea, după ce fostul președinte al Republicii Moldova se întreba frecvent: „Da ce tot atâta Deşteaptă-te, române? Nu s-au deșteptat?”

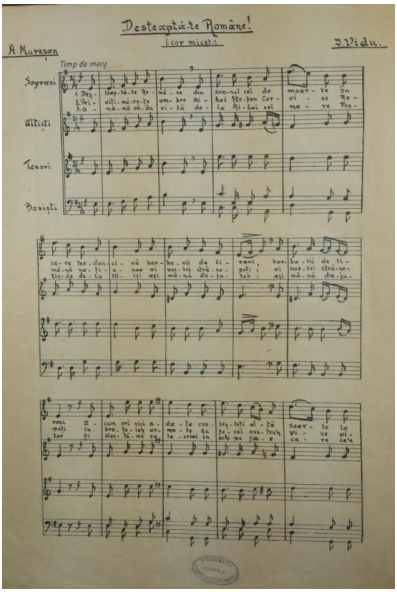
Încă în 1928, Mihail Poslușnicu semnala nedreptatea făcută lui Anton Pann, pe care „istoria literaturii românești îl pomenește ca literat, ca poet, ignorând faptul că e autorul melodiei Deșteaptă-te, române, cântecul care de la 1848 și până la 1916 ne-a fost călăuza și îndemnul de bărbăție la lupta pentru dreptul nostru național”[145]

Celor trei variante melodice, în care pot fi depistate mici deosebiri determinate de notaţia folosită şi de evoluţia de la cântec de lume la imn – a lui Pann - Ucenescu, a lui Musicescu şi a lui Kiriac – se vor adăuga altele două, cu anumite diferențe neesenţiale între ele, şi anume cele datorate lui Iacob Mureşianu – o variantă instrumentală - şi a lui Ion Vidu, care

https://biblioteca-digitala.ro

lansează o versiune corală bazată pe cea a predecesorului său, renunțând la varianta mentorului său ieșean.

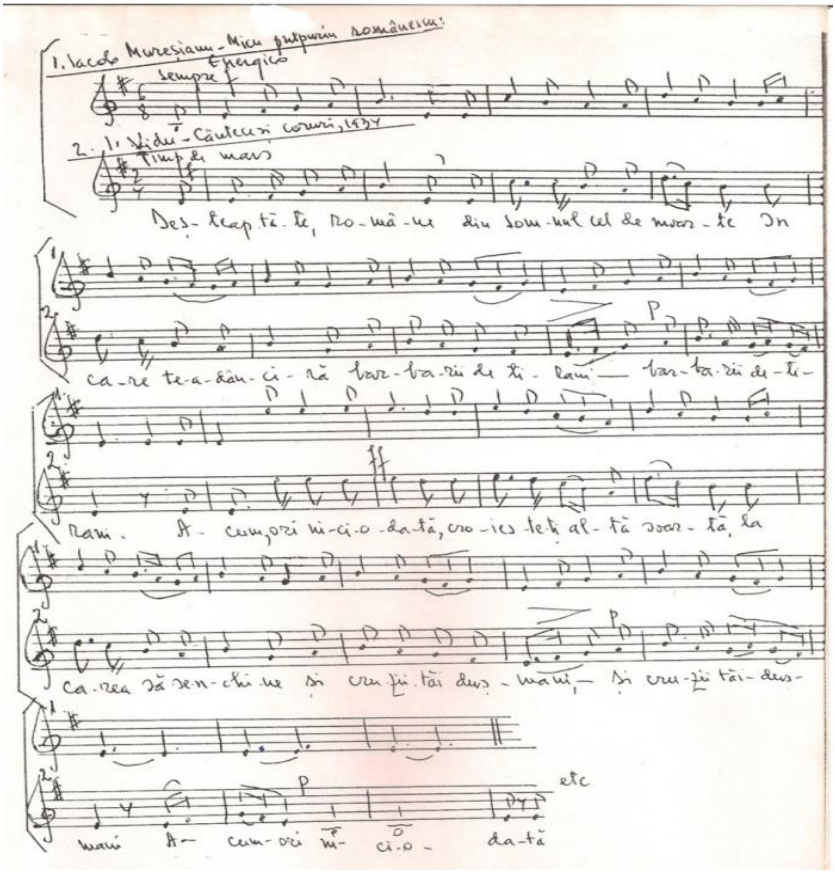
Circulaţia mai multor variante melodice, chiar în cadrul aceleeaşi provincii, ne-o confirmă Gheorghe Dima - aşa cum scria lui Tiberiu Brediceanu, la 7/20 martie 1919, când i se încredinţase cinstea de a oferi o variantă oficială pe care Consiliul dirigent s-o propună ca imn de stat, compozitorul ardelean fiind preocupat de vechimea melodiei pentru a alege forma cea mai reprezentativă pentru varianta oficială. Transcrierea paralelă a melodicii folosită de Iacob Mureșianu în Mic(u) potpouriu românesc și de Ion Vidu, în culegerea de Cântece și coruri, tipărită în 1934 dezvăluie filiația dar și modificările, determinate de destinația lucrărilor, în finalul melodiei imnului Vidu introducând un rând melodic dintr-o altă creație pașoptistă.



Deșteaptă-te, române de Ion Vidu,
„melodie întregită în anul 198, la Alba Iulia”– cor bărbătesc

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia lui Iacob Mureșianu păstrează ritmul ternar, tărăgănat și a fost publicată în februarie 1888 „cu ocasiunea jubileului Gazetei” – Musa Română.


1. Iacob Mureșianu - Mică gimnastică românească
Energico
sempre f
2. I. Vidu - Cântece și coruri, 1934
Timp de mars
Des-leap-tă-te, ro-mâ-ne din som-nul cel de moar-te în
ca-re te-a-ân-ci-nă bar-ba-rii de ti-rani — bar-ba-rii de-ti-
rani. A-cum poți mi-ci-o-da-tă, cro-ies-te-ți al-tă soar-tă, la
ca-rea să se-n-chi-ne și cru-ții tăi dus-mani — și cru-ții tăi dus-
mani A- cum-poți mi- ci-o- da-tă
etc

Versiunea paralelă a melodiei la Iacob Mureșianu și Ion Vidu

Interzicerea de a fi cântat în Transilvania înregistrează momente memorabile: în 1890 corul lui Musicescu întreprinde un faimos turneu în Banat și în Transilvania. Deşteaptă-te,

https://biblioteca-digitala.ro

române nu putea să nu figureze la loc de cinste, în pofida restricţiei cenzurii maghiare și pentru a respecta angajamentul la obținerea aprobării coriști ieșeni au îngânat melodia fără text[146].

Scena se va repeta în ajunul marelui război. D. Munteanu - Râmnic, discipol al lui Gheorghe Ucenescu, consemnează prezenţa melodiei la Brașov, prezentată într-o formă asemănătoare de elevii săi, în faţa monumentului lui Andrei Mureşanu. Deoarece „jandarmii unguri (...) ne opriră să cântăm Deşteaptă-te, române (…) am hotărât şi l-am cântat cu toţii în gând, ochi în ochi şi cu lacrămi şi suspine, aflându-se lângă noi Suzana Mureşanu, văduva poetului"[147].

După interzicerile austro – ungare vor urma cele ale ideologiei comuniste, de către noii „barbari de tirani”, care făceau astfel loc Imnului URSS: Republice libere/ Strânsă uniune, Măreața Rusie pe veci s-a-nchegat.... Ulterior Deşteaptă-te, române va fi folosit de propaganda ceaușistă din interese naționaliste.

Studierea mai aprofundată a simbolurilor sonore ale celor două țări membre ale Comunității Europene relevă similitudini ce ne trimit cu gândul la sorgintea lor, la elementele lor revoluționare comune, mai evidente în versiunea tradusă în limba franceză a „răsunetului”, traducere datorată lui Leon Lamouche:

„Reveille-Toi, Roumain, du sommeil de la tombe,
Ou tes cruels tyrans te ténaient endormi,
En ce jour ou jamais il faut que ton juge tombe
Et qu'on destin nouveau t'arrache à l’ennemi...”

Se știe prea puțin despre faptul că Deșteaptă-te române are anumite legături cu imnul revoluționarilor greci – considerat Marseilleza lui Rigas, fost profesor la Academia Domnească din Iași, devenit conducătorul macedonean al revoluției grecilor din București – cântec ce s-a născut în țara noastră,

https://biblioteca-digitala.ro

„Δεῦτε παῖδες τῶν ᾽Ελλήνον,
᾽Ο καιρὸς τῆς δόξης ἦλθεν...
Deşteptaţi-vă, copii ai elinilor,
Ziua gloriei a sosit..."

versuri citate de George Breazul, în 1943, în studiul său consacrat melodiei Deșteaptă-te, române, ce nu putea fi publicat integral în volumele de Pagini din istoria muzicii românești, în care semnala asemănările cu: „Allons enfants de la Patrie, / Le jour de gloire est arrivée!.

Viorel Cosma a inventariat mai multe versiuni ale textului lui Mureşianu, tradus în alte limbi europene: italiană - de Marco Antonio Canini şi Rossi, germană – de Liviu Lemeni - Bran, maghiară – de Sandor Josef, iar Teodor Burada îl semnalase în Macedonia, la Molovişte, la 19 octombrie 1889 şi emoţia evenimentului nu se va stinge nici după ce va rememora momentul, în revista lui A. D. Xenopol, Arhiva din 1903.

În 1889 s-a „deșteptat" în minți și în glasurile celor ce-și riscau viața la Timișoara și la București și în toată țara, pentru eliberarea de comunism, după ce fusese intonat de revoluționarii brașoveni în 1987. Din stradă cântecul a „urcat" asemenea celui francez – La Marseillaise - la rangul de imn național, Pann fiind considerat de Călinescu „acel Rouget de Lisle român", autorul melodiei imnului revoluției transilvănene de la 1848 numită „marsilieza română"[148].

Prezent în marile momente ale istoriei noastre, reamintite pe parcursul acestui demers, cântecul a devenit simbol naţional, confirmându-şi virtuţile emblematice - România devenind posesoarea unuia dintre cela mai vechi embleme muzicale – şi apropiindu-se ca statut şi descendenţă de Marsilieza franceză, încadrată de Ştefan Zweig în: Sternstunden der menschheit printre „orele astrale ale omenirii", căreia francezii nu-i contestă „actualitatea", cum se încearcă de către mulți neaveniți în cazul imnul național român.

https://biblioteca-digitala.ro

MONITORUL OFICIAL AL ROMÂNIEI, PARTEA I, Nr. 237

Tempo di marcia

1. Deș - teaptă-te, române, din somnul cel de veci,
cum ori, nici o dată să dăm de veste la
vifi, mă-re-le um - bre, Mi - hai, Ște-fan, Cor -
ofi cu cru-cea-n frun - te! căci oas - tea e creș -

moar - te, în ca - re tea - dăn - ci - nă bar - ba - rii de hi -
lu - mé că-n as - te mâni mor cur - ge un sân - ge de ro -
vi - ne, Ro - mâ - na na - ți - u - ne, ai voș - tri stră-ne -
fi - nă, De - vi - zaș li - ber - ta - te și sco - pul ei prea -

più f

rani, bar - ba - rii de ți - rani! A - cum ori nici - o -
man, un sân - ge de ro - man Și că-n a noas-tre
poți, ai voș - tri stră - ne - poți, Cu bra - țe - le ar -
sfânt, și sco - pul ei prea - sfânt, Mu - rim mai bi - ne-n

da - tă cro - ieș - te-ți al - tă soar - te, La ca - re să se-n -
piep - turi păș - trăm cu fă - tă-un nu - me Tri - um - fă-tor în
ma - te, cu fo - cul vos - tru-n vi - ne, „Vi - o - fă-n li - ber -
lup - tă, cu glo - ri - e de - pli - nă, De - cât să fim sclavi

chi - ne și cru - zii tăi duș - mani, și cru - zii tăi duș -
lup - te, un nu - me de Tra - ian, un nu - me de Tra -
tă - te ori moar - te!" stri - gă toți, „ori moar - te!" stri - gă
ia - răși în ve - chiul nost' pă - mânt, în ve - chiul nost' pă -

mani! A - cum ori nici - o - da - tă cro - ieș - te-ți al - tă
ian! Și că-n a noas - tre piep - turi păș - trăm cu fa - tă-un
toți Cu bra - țe - le ar - ma - te, cu fo - cul vos - tru-n
mânt! Mu - rim mai bi - ne-n lup - tă, cu glo - ri - e de -

soar - te, La ca - re să se-n - chi - ne și cru - zii tăi duș -
nu - me Tri - um - fă-tor în lup - te, un nu - me de Tra -
vi - ne, „Vi - o - fă-n li - ber - ta - te ori moar - te!" stri - gă
pli - nă, De - cât să fim sclavi ia - răși în ve - chiul nost' pă -

1. 2. 3. 4.

mani, și cru - zii tăi duș - mani! 2. A -
ian, un nu - me de Tra - ian! 3. Pri -
toți, „ori moar - te!" stri - gă toți. 4. Pre -
mânt, în ve - chiul nost' pă - mânt!

Inscripțiile și aranjamentele muzicale ale imnului național se vor face cu aprobarea Ministerului Culturii.

Acuzațiile împotriva imnului național, care la noi a parcurs mai multe etape ale denumirii: regal, de stat, național, cânt eroic, marșul anului 1848 și altele sunt foarte vechi. Important rămâne faptul că forța cea mai evidentă a dovedit-o Deșteaptă-te, române, însoțind și întreținând moralul unor evenimente marcante din istoria poporului român. Trebuie

https://biblioteca-digitala.ro

reamintite măcar cele mai importante: debutul la Brașov în glasurile reunite ale celor cinci fruntași ai revoluției cu cel al lui Ucenescu, cânt de revoltă a luptătorilor din Apuseni din anii 1848 – 1849 și al adepților Unirii de la 24 Ianuarie 1859, cântec de îmbărbătare a dorobanților ce au cucerit, în urma sacrificiilor lor, Independența națională, cântec prounionist al reprezentanților basarabenilor de acum o sută de ani - 27 martie 1918, ai bucovinenilor – 28 noiembrie 1918 și al transilvănenilor, bănățenilor, crișenilor și maramureșenilor care au cerut și au obținut Marea Unire la 1 Decembrie 1918 precum și cântecul de revoltă al muncitorilor de la Brașov din noiembrie 1987 și al tinerilor ieșiți în decembrie 1989 cu piepturile goale și cu flori pentru a-și apăra libertatea încălcată cu grosolănia despoților habsburgi, otomani, comuniști, toți neavând în vedere criterii estetice, teoretice, când au sărit să-și apere cele mai elementare drepturi și au găsit în Deșteaptă-te, române simbolul „trezirii din somnul cel de moarte” și al strigătului de eliberare.

Oare, poate găsi cineva astăzi un echivalent al acestei încărcături istorice acumulate în timp de aproape două secole, chiar dacă este exprimată „într-o tonalitate minoră” și cu un text „plângăcios”, care nu seamănă a cântec de luptă, ci mai curând a cântec de jale. A afirmat-o Gheorghe Adamescu în 1898, care sistematiza aceste acuzații, dar afirma ritos: „Iubim acest cântec” ca un părinte care vede că fiul său e urât, dar e al lui, dar mai ales fiindcă „ne aminteşte durerile trecute ale neamului nostru, luptele prin care a trecut şi ne dă nădejdea pentru viitor", cum scria în Albina din 8 martie 1898.

Cine ar fi în stare să „producă” un echivalent patriotic, sentimental în sensul național și care să neglijeze vârsta de aproape două secole? Obiecții serioase au fost aduse Imnului național, înaintea celei semnalate de Andrei Pleșu, referitoare la „raiul românesc” și ele au făcut obiectul unor pagini anterioare.

Pledoariile în favoarea păstrării acestui „giuvaer artistic”, în ciuda unor „cusururi” reale, dar și exagerate, semnalate în timp, peste care generații și generații au trecut cu convingerea că a reprezentat și trebuie să reprezinte în continuare strigătul

https://biblioteca-digitala.ro

de libertate, de veghe, de bărbăție și de jertfă „o chemare la trezvie neîncetată” a tuturor românilor – cum se exprima ilustrul mitropolit al Ardealului, citat mai sus - a unui neam cu o istorie deloc scutită de asuprire, de privare de libertate, și subordonare față de minciună și meschinărie politică de conjunctură.

Personal văd în cei care caută cu orice preț „defectele” actualului imn național, mai ales când preiau „nemestecate” reproșuri neadevărate, niște „contestatari” ai unei cauze false, care vor să-și îmbrace bunicii și pe cei de-o vârstă cu ei cu blugi flenduriți pentru a fi în ton cu moda.

Așa cum arată el, imnul nostru național leagă trecutul multisecular cu „nădejdea pentru viitor”, clamând „porunca izbăvitoare” de deșteptare, și mai ales de menținere a stării de trezire, conform unei devize atribuite folclorului ardelenesc: „Deşteaptă-te, române», dar rămâi, dracului, treaz!”

Cu spiritul său specific, Prea Fericitul Părinte Patriarh, Daniel, mi-a propus atunci când i-am cerut permisiunea să folosesc formula injurioasă amintită, la Congresul Național de Teologie Unitate eclesială și unitate națională, o versiune scutită de sudalme: „Românii trebuie să cânte mai departe Deșteaptă-te, române nu Somnoroase păsărele”.

„Apărarea” mitropolitului Antonie Plămădeală poate fi considerată cea mai justificată deoarece ia în seamă toate generațiile care au susținut statutul emblematic al cântecului: „Melodia nu e nici «deplorabilă», nici «lâncedă», nici «nepotrivită cu textul». A fost pe gustul epocii, dar e şi pe al celor următoare şi nu pentru că a fost impusă de «impulsiuni spre manifestare cu orice preţ», ci fiindcă s-au dovedit şi textul şi melodia frumoase, înălţătoare, vii, adevărate (...) O melodie la înălţimea poeziei. O poezie la înălţimea melodiei”[149].

Rezumând, se poate afirma că melodia imnului național român parcurge etapele consacrate ale istoriei muzicii românești:

- s-a afirmat în practica populară, ca o piesă în repertoriul sărbătorilor Crăciunului și Anului Nou, melodica fiind cunoscută de Anton Pann;

- „finul Pepelei” a asociat melodia cu câteva din versurile poeziei lui Grigore Alexandrescu – Adio. La Târgoviște –

https://biblioteca-digitala.ro

începând cu versul Din sânul maicii mele…, publicându-le pe amândouă în Spitalul amorului, în 1850 și 1852;

- cunoscând vechea melodie cu textul lui Alexandrescu, amintite lui Andrei Mureșanu de Gheorghe Ucenescu, poetul revoluționar creează în iunie 1848 versurile intitulate Un răsunet, cântate împreună cu ceilalți conducători ai revoluției la Brașov, Bălcescu amintind însuflețirea cu care s-au cântat în Apuseni, „chiar în mijlocul focurilor şi a urletelor tunurilor”, în condițiile în care versurile au fost interzise de autoritățile habsburgice;

- „refolclorizat”, cântecul apare cu ambele texte în mai multe culegeri de folclor ale secolului al XIX – lea, în notație psaltică și guidonică (Ucenescu, Kitzulescu. Ehrlich, Vulpian etc.), pierzându-se numele autorului melodiei;

- este activat de Gavriil Musicescu, cel care-l convertește în notația cu portative, făcând niște modificări neesențiale, apoi îl prelucrează pentru cor în cele 12 Melodii naționale, premiate la Paris,

- de la mitropolitul Iosif Naniescu același Musicescu află varianta originală a cântecului cu textul lui Alexandrescu din 1839 și o publică în revista ieșeană Arta, în anul 1895;

- ultimele intervenții în melodia imnului sunt efectuate de D. G. Kiriac, cântecul bucurându-se de o foarte largă circulație;

- în pofida acestei largi circulații și a includerii lui în lucrări instrumentale, simfonice, vocal – dramatice și muzical-coregrafice (Porumbescu, Dima, Iacob Mureșanu, Enescu, Castaldi, Vidu, Jora, Bretan etc.) a fost interzis de autoritățile habsburgice și apoi de cele comuniste pentru ca ulterior să fie folosit de propaganda ceaușistă;

- a izbucnit în glasurile celor care au ieșit cu piepturile goale în stradă, la Timișoara și la București, cerând căderea comunismului, în 1990 fiindu-i consfințit statutul de imn național, cu precizarea autorilor: Andrei Mureșanu și Anton Pann.

Obiecției nejustificate formulate de unii contestatari ai actualului imn național pot fi date două principale răspunsuri imbatabile:

https://biblioteca-digitala.ro

- francezii nu vor schimba imnul național chiar dacă La Marseilaise nu mai are un conținut și o semnificație actuale în condițiile Uniunii Europene;

- cu istoria sa, Deșteaptă-te, române proiectează România printre țările europene care au unul dintre cele mai vechi imnuri naționale, ale cărui semnificații s-au îmbogățit de-a lungul timpului, devenind, ceea ce arhiereul Antonie Plămădeală numea „o melodie la înălţimea poeziei. O poezie la înălţimea melodiei”, conchizând despre cele două imnuri naționale al României și al Basarabiei: „Și Deșteaptă-te române și Limba noastră sunt miracole ale prinderii în cuvinte a sufletului unui întreg popor”.

George Breazul găsea în emblema muzicală a revoluţiei paşoptiste o „expresie muzicală proprie" a vremurilor „noi şi înnoitoare pe care le trăim"[150] şi nu numai un „imn reprezentativ al redeşteptării naţionale pretutindenea pe unde trăiesc românii".

Convins, ca mulţi alţi cărturari, de exagerarea cuprinsă în afirmaţia că Mioriţa s-ar fi născut în Vrancea – ea a fost descoperită în această zonă, dar e o creaţie a întregului areal românesc, în formele ei cele mai diferite – pot afirma, în baza celor citate, că imnul naţional Deşteaptă-te, române este o creaţie asemănătoare, a neamului românesc, a tuturor generaţiilor începând cu cea paşoptistă, cu izbucniri neprevăzute, în toate provinciile istorice, Muntenia, Transilvania, Moldova, Bucovina şi Basarabia şi aceasta în pofida interzicerii lui în perioade lungi de timp, cum ar fi cea a proletcultismului, de ale cărui miasme se mai îmbată unii „căutători de comori”.

„Cu sonorităţi de bucium, aspre, în cadenţa gravă şi hotărâtă, cântecul clamează, în cele patru unghiuri ale suflării româneşti, porunca izbăvitoare «Deşteaptă-te, române»: zvon de cântec nou"[151] – afirma în urmă cu 75 de ani unul dintre cei mai autorizați „imnologi” autentici.

Mă simt încurajat în formularea acestor gânduri, rezultate din căutarea cu pasiune - îmi place să cred și cu priceperea dată de cele două doctorate, de licența în Muzică și în Filologie și autor al unor cărți și studii de istoria muzicii

https://biblioteca-digitala.ro

românești – de cele mai proaspete analize și considerații enunțate la adresa imnului național, datorate prestigiosului și împătimitului istoric, Ioan Aurel Pop, președintele Academiei Române.

„Viziunea unui popor asupra sa se poate vedea adesea și după elemente neașteptate, neconvenționale, de la imnul de stat până la glumele cotidiene" - afirmă academicianul în subcapitolul intitulat Imaginea de sine a românilor în imnul național – între trecut și viitor, după ce a definit componentele identității naționale: originea, limba, cultura, religia.

În continuare ilustrul istoric român, afirmă: „România a avut în epoca modernă, mai exact de la 1884 încoace, cinci imnuri oficiale, dintre care cel intitulat Trăiască regele! a durat cel mai mult, de la 1884 până la 1947. Ideea imnului regal nu era prea originală, fie și dacă privim la exemplul uneia dintre cele mai longevive monarhii din lume, anume la cea britanică: God save the Queen/ King! (…) Toate imnurile României au fost impuse de sus, iar unele chiar prin presiuni externe, dictate de politica «internaționalismului proletar», de ideologia comunistă, stalinistă, marxist leninistă sau naționalistă".

Istoricul relevă „câteva particularități" al actualului imn național – Deșteaptă-te, române – de la care ar trebui să pornească orice intenție de abordarea a istoriei și semnificațiilor lui:

„1 – este singurul impus în mod democratic, prin voința străzii, a maselor revoltate, adică „de jos în sus" de la intonarea sa de către populație până la înscrierea legală în Constituție;

2 – este singurul născut dintr-o mișcare de masă (Revoluția de la 1848 – 1849 din Țările Române) și devenit imn în timpul unei alte mișcări populare, revolta din 1989;

3 – este singurul care a fost, timp de câțiva ani, imnul celor două state românești, România și Republica Moldova. Deșteaptă-te, române s-a cântat pe străzile Brașovului în toamna anului 1987, în timpul revoltei muncitorilor, devenită prolog al evenimentelor din 1989. Apoi, în decembrie 1989, melodia și cuvintele ei au însoțit fiecare manifestație, fiecare marș pe străzile localităților României, în deplină sintonie cu

https://biblioteca-digitala.ro

dorința de libertate, cu visul democratic, cu cele mai înalte idealuri de bine pe care le nutreau românii.

Prin aceste particularități, dar mai ales prin faptul că Deșteaptă-te, române exprima/ exprimă starea de spirit a majorității românilor, speranțele lor, percepția trecutului, trăirea prezentului și prefigurarea viitorului, cântecul cu versurile sale poate servi și la ilustrarea imaginii de sine a românilor”[152].

19 IULIE – ZIUA IMNULI NAȚIONAL AL ROMÂNIEI

Note bibliografice

90 - Vasile, Vasile - *Contribuţia revistei „Arta” (1883 – 1896) la dezvoltarea muzicii româneşti,* în: *Studii de muzicologie,* vol. XVIII, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, pp. 197 – 217;
91 - *Notiți Aria lui Deșteaptă-te, române;* în: *Arhiva,* organul societății istorice și literare din Iași, An VI, nr. 1 și 2, ianuarie - februarie 1895, p. 223;
92 - Musicescu, Gavriil - *Relativ la Deșteaptă-te, române;* în: *Arta,* Iași, An IV, nr. 1, ianuarie 1895, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

93 – *Idem*, p. 46.
94 – *Idem, ibidem.*
94 - Notiți Aria lui Deșteaptă-te, române..., p. 223;
95 – Idem, p. 224 - 225;
96 – *Idem,* p. 225;
97 - *Idem*, p. 226;
98 - Musicescu, Gavriil - *12 Melodii naţionale,* culese, armonizate şi aranjate pentru chor şi pian de Gavriil Musicescu, Profesor de Armonie la Conservator(iu), Şeful Chorului Mitropolitan din Jaşi, op. 31. Din repertoriul c(h)orului Mitropolitan din Jaşi, Medaliate la Expoziţiunea universale din Paris, 1889, Leipzig, Inst. Lith. C.G. Röder, 1889;
99 - Musicescu, Gavriil - *25 Cânturi* pentru una, două, trei, patru şi mai multe voci, destinate uzului şcoalelor, Leipzig, Litografia C. G. Röder, 1898; Melodia este identică cu cea din *12 Melodii naţionale…*
100 - *Coruri şcolare pentru două şi trei voci de copii,* compuse şi aranjate de către mai mulţi membri ai societăţii *Carmen*, sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, vol. I, Bucureşti, 1904;
101 - Kiriac, D. G., Bănulescu, N., Saxu, *N.* - *Cântece şi coruri scolare,* pentru uzul copiilor din școalele primare, Bucureşti, Institutul de arte grafice Carol Gobi, 1909;
102 - Vasile, Vasile - *De la muzica firii şi a sufletului la muzica sferelor,* Bucureşti, Editura Petrion, 1999;
103 - Ştefanelli, *T.* V. - *Amintiri despre Eminescu.* Ediţie îngrijită, prefaţă, bibliografie şi indice de Constantin Mohanu, Iaşi, 1983, p. 161;
104 - Morariu*,* Leca - *Iraclie si Ciprian Porumbescu,* Ediție îngrijită, prefațată și adnotată, glosar și catalog al creației lui Ciprian Porumbescu de Vasile Vasile, vol. I, Suceava, Editura Lidana, 2014, p. 70.
105 - *Idem*, vol. II, 2015, p. 222
106 - Br(eazul), G(eorge) - *Societatea culturală Părintele Macarie;* în: *Cultura,* Bucureşti, An I, nr. 6, 1 iunie 1911, pp. 138 – 139;
107 – Vasile, Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti*, București, E. D. P., 1995;

https://biblioteca-digitala.ro

108 - Dariu, Ion - *Axion sau Culegere de cânturi naţionale de stea şi colinde,* Braşov, 1885;
109 – *Idem - Carte de cântece pentru tinerimea şcolară, Braşov, 1900;*
110 - Ştefănescu, George - *Culegere de cânturi* pentru uzul şcoalelor primare, Leipzig, Ed. Oscar Brandstetter, 1892, caiet IV;
111 - *Idem - Piese corale pentru trei şi patru voci,* Leipzig, Oscar Brandstetter, 1906.
112 - Costescu, I. - *Crestomaţie musicală coprinzând coruri a voci egale,* Leipzig, Lith. W. Benicke, 1895
113 – Ghimpeţeanu, M. C. - *Cânturi şcolare,* Bucuresci, Edit, librăriei H. Steinberg, 1895;
114 – Movilă, Juarez - *Colecţiune de cântece pentru copii,* Bucuresci, Tipolit. Dor P. Cucu, 1895, p. 21, „aranjat de Musicescu";
115 – Muzicescu, G(avriil) - *Relativ la Deşteaptă-te, române;* în: *Arta,* Iași, An IV, nr. 1, ianuarie 1895, p. 47.
116 – Cerne, Titus - *Orpheon* - Culegere de coruri bărbăteşti originale, traduse, aranjate şi publicate de ..., Iaşi, 1897;
117 – Cordoneanu, C. M. - *Curs elementar de musică,* Bucuresci, 1897.
118 – Costescu, I. - *Piese corale,* vol. II, Leipzig, Lith. C. G. Röder, 1897.
119 – Stupcanu, T. V. - *Colecţie de cânturi şcolare, religioase şi naţionale,* pentru una şi două voci..., Hamburg, Ed. W. H. Horner, 1903;
120 - Kiriac, D. G.; Bănulescu, N.; Saxu, N. - *Cântece şi coruri şcolare,* Bucureşti, 1907;
121 – *Idem,* pentru uzul copiilor din şcolile primare, 1909;
122 - *Idem,* pentru voci mixte, pentru uzul şcoalelor şi al societăţilor corale, Bucureşti, 1911;
123 - Popescu - Pasărea, I. - *Repertor choral al societăţii învăţătorilor ilfoveni,* Bucureşti, Tip. Dimitrie C. Ionescu, 1910;
124- Teodorescu, Teodor - *12 coruri mixte*, Galaţi, Edit. Is. Kauffmann, f. a.;

https://biblioteca-digitala.ro

125 – Idem - *30 coruri* pe trei voci egale, Galați, Ed. Negoescu - şi Iaşi, Ed. Conservatorului, s. a.;
126 – Galinescu, Gavriil - *Doina.* Colecţiune de coruri populare romaneşti pentru 3 voci egale, caietul I, Bucureşti, Ed. Jean Feder, s. a.;
127 – Ivela, A. L. - *Al IV-lea album muzical* cuprinzând coruri şcolare în 1, 2 şi 3voci egale şi 4 voci mixte, Bucureşti, Editura Alcalay, 1919.
128 – Ivela, A. L. - *Cântece şi coruri şcolare* pentru uzul copiilor din şcoalele primare, Bucureşti, Tip. România nouă, 1923;
129 – *Idem,* ediţia a III-a, Ed. Casa Şcoalelor, 1929;
130 - Popovici, Timotei - *Cântece naţionale pentru două voci egale,* Sibiu, ediţia I, 1919.
131 – *Idem*, ediţia a II – a, 1920;
132 - Timotei Popovici - *Cântece în 1, 2 si 3 voci egale,* pentru azilele de copii, şcoalele primare şi cursul inferior al şcoalelor secundare, Sibiu, Tiparul tipografiei Ios. Drotleff, 1923;
133 - Popovici – Racoviță, Aurel - *10 Cântece patriotice,* coruri mixte cu acompaniament de pian (harmonium) și orchestra, Arad, Ed. Maxim Kallai, s. a.:
134 – Soloviu, I. - *Colecţiune de coruri şcolare* pentru trei voci, Craiova, 1924;
135 – *Idem,* Ediţia a II - a Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1925;
136 – Cerbulescu, N. şi Oancea, N. - *Manual de cântece patriotice şi poporale,* armonizate pe 3 voci, Sibiu, Tip. Şcolii militare de infanterie, 1927;
137 - Popovici, Timotei - *Cântece naţionale,* pentru două voci egale, Ediţia a II-a, Sibiu, 1929;
138 - *Idem,* Ediţie proprie, Sibiu, 1935;
139 - Columba, Sava – *Culegere de 60 de coruri mixte pentru uzul şcoalelor secundare şi societăţi corale*, Cluj, 1927;
140 - Vidu, Ion - *Cântece şi coruri şcolare pentru toate treptele învăţământului.* Ediţie postumă îngrijită de D. D. Stan, Lugoj, Institutul de arte grafice A. Auspitz, 1934;
141 – Brăiloiu, Constantin şi Popovici, Vasile - *Coruri şi Cântece pentru tineretul şcolar, extraşcolar şi premilitar,* Bucureşti, 1943;

https://biblioteca-digitala.ro

142 – Breazul, George și Saxu, Nicolae - *Cântece româneşti pentru şcoala primară,* Bucureşti, Editura Bucovina I. E. Torouţiu, 1943.
143 - Costescu, I. - *Crestomaţie musicală cuprinzând coruri a voci egale,* Leipzig, Lith. W. Benicke, 1895, p. IX.
144 - Cosmovici, Alexandru - *George Enescu în lumina muzicii şi în familie,* Bucureşti, Editura muzicală, 1990, p. 33.
145 - Poslușnicu, Mihail – *Istoria musicei la Români…*, p. 565;
146 – Vasile, Vasile - *Turneul corului lui Gavriil Musicescu în Banat şi în Transilvania;* în: *Muzica,* Bucureşti, nr. 4/1990, pp. 130 – 132;
147 – Munteanu - Râmnic, D. - *Pe drumul Braşovului;* în: Gazeta cărţilor, Ploieşti, An IX, nr. 1 - 2, 15 - 31 iulie 1939, p. 1.
148 - Călinescu, G. – *Istoria Literaturii române de la origini…,* p. 239;
149 - Plămădeală, Antonie – *Op. cit.*, p. 314;
150 – Breazul, George - *Sub zodia lui „Deşteaptă-te, române"...,* p. 416.
151 – *Idem,* p. 417;
152 - Pop, Ioan – Aurel – *Op. cit., loc cit.*

SUMMARY

Vasile Vasile

“Deșteaptă-te, române” [“Wake up, Romanians!”] – From Folk Song to National Anthem, a Hymn to Romanian Identity and Unity

The interest that has been shown lately regarding the history of our national anthem, and especially the confusion that has been created around it by certain dilettantes, support the necessity of this study. It is based on genuine documents dating from the two centuries that have passed since it was written, which prove the fact that it is a synthesis of our musical culture. It stemmed from our folk creation, from the Christmas lore, and it

https://biblioteca-digitala.ro

was subsequently assimilated to the lay song repertoire in the first half of the nineteenth century. It became the emblem of the 1848 Revolution, then an anthem – due to Gavriil Musicescu and D. G. Kiriac – and, after the fall of communism, our national anthem. The arguments of this trajectory have been supported by eminent men of culture: Iosif Naniescu, Nicolae Iorga, Gheorghe Adamescu, George Călinescu, etc., and by our representative musicians: George Enescu, Mihail Jora, Alexandru Zirra, Nicolae Bretan, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Ilarion Cocișiu, and Viorel Cosma, who also identified a great part of the text's translations into European languages. The study looks especially at the patriotic value that the song has taken on in time, as it accompanied important events of our history: the 1848 Revolution, the 1859 Union, the 1877 Treaty of Independence, the Great Union of 1918 – when its status as emblem of the 1 December 1918 act was certified, as it accompanied the union gatherings in Chernivtsi, Kishinev, and Alba Iulia – and finally the events of 1989 – the crash of Romanian communism.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicologia – Obiect al Muzicii (și nu invers)

Nicolae Brânduș

Într-o serie de studii anterioare am încercat să deslușesc, în calitate de practician al muzicii câte ceva. Dan Barbilian, marele poet Ion Barbu, se definea ca practician al matematicilor. Să luăm deci lucrurile așa cum sunt (adică pe subsemnatul): interpret, compozitor, teoretician, în esență, practician al Muzicii. Privind în urmă, nu mi se pare azi deloc ciudat faptul că primul meu studiu publicat cu zeci de ani în urmă în Revista Muzica – București era intitulat Despre Cântare și începea cu bine-cunoscuta aserțiune caragialescă: “Spune, Popăscule, ce-i muzica?” urmată de răspunsurile: “aia care cântă” și “aia care ne gâghilă urechea în mod plăcut” (!).... Trecând peste anecdotic, nu știu dacă mulți au sesizat ceea ce geniul caragialean a distins cu o finețe peste poate, și anume ceea ce rezidă în sintagma ce este muzica? Și anume raportul dintre orice altceva și CÂNTARE. Mă refer, evident, la o zonă mai largă de definiție a muzicii, pe care unii și alții o “văd”ca pe un fenomen sonor cu sunet și pauză, și despre care Popăscu ne lămurește de la bun început. Deoarece preopinentul știe prea bine despre ce e vorba, și anume știe că nu tot ce sună e muzică. Ba mai mult, știe că nu tot ce se gesticulează cu sunet și fără pe stradă sau pe estrade cântă! L-am înțeles pe elevul Popăscu după ani și ani de practică a muzicii și-i rămân îndatorat!

Așa cum ne apare în rostirea ei vie, ca acțiune personalizată, muzica este un fenomen complex în care se întrepătrund holografic ordini de tot felul. În parte, le descoperim și dăm seama de ele în mod conștient, la diferite niveluri, în cea mai mare parte, nu. Le dăm viață și sens prin acțiunea performativă în procesul creării timpului muzical despre care ne-am referit în repetate rânduri. Discursul muzical desfășoară un timp și un spatiu original, un univers de discurs a cărui complexitate se poate extinde până la resorturile

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentale ale acestuia (ale Universului, desigur). Faptul că mulți au constatat că în muzică descoperi cam tot ce vrei să afli (!) poate fi încă un argument al universalității sale. În sine, sau ca fenomen de limbaj? Lăsăm logicienilor răspunsul. Știm doar că efortul de cuprindere (mentală) a Realității în universul nostru de limbaj presupune oricum elemente reperabile și transmisibile. În cele din urmă, instituirea unei logici adecvate va delimita fenomenul muzical ca produs cultural de orice altă gesticulație întâmplătoare. Cândva ajunsesem a defini prostia totală ca limită non-arhetipică (dar asta este o altă discuție). Orientarea teleologică a procesului formării enunțului muzical nu se supune unor legi simple, ci complexității, și este un adevăr bine-cunoscut matematic că modelarea totală a complexității este iluzorie (și nu numai din punctul de vedere al teoremei incompletitudinii). În derularea ireversibilă a fluxului muzical apar reiterări de situații reperabile care pot deveni un repertoriu de date funcționale ale acestui proces complex, apte a fi studiate și modelate.

Odată cu apariția metodologiei transdisciplinare instituită de acad. Basarab Nicolescu, o cercetare fundamentală privind muzica urmează a-și defini (redefini) conform postulatelor acestei doctrine toate rezultatele de bază provenite din experiența domeniului, în vederea repunerii sale în discuție într-o lumină nouă. Pe scurt, postulatele doctrinei transdisciplinare ar fi în esență următoarele: Realitatea este definită ca “tot ceea ce opune rezistență spiritului uman în efortul de descoperire, descriere, modelare simbolică etc., în scopul cunoașterii și înțelegerii legilor care guvernează existența”. Este vorba despre o cunoaștere rațională, logică, intelectuală a lumii, o cuprindere cu ajutorul minții. Spre deosebire de Realitate, REALUL, în sensul a [ceea ce este] și plasat între paranteze nu poate fi cunoscut. Adică despre REAL se poate afirma doar ceea ce nu este, similar cu ceea ce o întreagă literatură afirmă despre VID. (Într-o apariție recentă de pe internet Basarab Nicolescu vorbește despre “suflul cuantic”, și nu ca metaforă, ci ca o stare de spirit; și nu numai). Doctrinele orientale rezidă esențialmente tot pe o concepție apropiată a ceea ce există și se naște din VID. Asistăm în permanență la apariția unor teorii de tot felul despre vid, gol, nimic, neant, la o beletristică de idei care mai de care mai împodobite estetic despre ce nu se poate vorbi...

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă mi s-ar permite o butadă, aș afirma că logica cuantică este ipostaza limită a disperării spiritului științific în fața abisului Realității. De unde și opinia acad. Basarab Nicolescu, care susține că poezia conține mai multă certitudine decât adevărul matematic... Ne întrebăm, totuși, unde și în ce se plasează rigoarea poetică? Aflăm poate din Teoremele Poetice ale autorului, pe care le propun cu căldură spre lectură...

Realitatea este constituită pe Niveluri între care se afirmă o zonă de non-rezistență la orice tip de formalizare (cuprindere intelectuală). Ar fi o zonă de intervenție a sacrului în procesul de constituire a Obiectului transdisciplinar. Acesta poate fi rațional, dar nu este raționalizabil. Este vorba despre o breșă existențială în acest proces de cunoaștere, o intervenție a absolutei libertăți. Fiecare Nivel de Realitate reprezintă un domeniu în care acționează un sistem definit de legi proprii care nu se aplică la alt Nivel. Autorul dă ca exemplu dihotomia dintre lumea macroscopică și cea cuantică din fizică, unde acționează logici diferite ireductibile. O anume stare de lucruri există numai datorită existenței tuturor celorlalte în același timp (Legea complexității). Trecerea de la un Nivel la altul al Realității se produce prin tăietura existențială și nu printr-o operație logică. Referindu-se la epistemologia inițiată de filozoful de origine română Ștefan Lupașcu, ni se prezintă Realitatea ca un echilibru riguros între polii unei contradicții dintre semi-actualizare și semi-potențare, dintre sistem și anti-sistem. Dinamismele antagoniste în echilibruri variate dau naștere sistemelor care reprezintă structurarea energiei. Percepția lumii prin organele de simț apare ca o iluzie, “o impresie de realitate fizică consistentă și opacă pe care o numim materie (vezi bibliografia) ... Aceasta este complexul substanță-energie-spațiu-timp-informație, iar Realitatea reprezintă decupaje din fluctuația constantă extragând legi, procese, fenomene, grupuri de relații”... Basarab Nicolescu continuă argumentând că ansamblul Nivelurilor de Realitate ale Obiectului și al zonei de non-rezistență se constituie ca Obiect Transdisciplinar. Între acesta și Subiectul Transdisciplinar se stabilește un flux permanent de informație, o corespondență biunivocă. Sacrul asigură armonia dintre Subiect și Obiect și face parte dintr-o zonă de raționalitate în care experiența REALULUI, element esențial în structura Conștiinței, se traduce printr-un sentiment.

https://biblioteca-digitala.ro

După Heisenberg, există zone diferite de realitate și niveluri de organizare ale gândirii sistemice: o mecanică clasică, o mecanică cuantică (inseparebilă de procesul cunoașterii) și "stări de lucruri în conexiune cu procesul cunoașterii, cum ar fi filosofia, artele, experiența religioasă, experiența inspirației etc. Experiența traversării diferitelor Niveluri de Realitate prin zona de non-rezistență depășește culturile și religiile și dezvăluie dimensiunea poetică a existenței, integrarea rațiunii cu misterul, revoluția inteligenței, transformând viața noastră individuală și socială într-un act atât estetic, cât și etic. Realitatea este o experiență microfizică și psihologică, între ele stabilindu-se o relație izomorfică. Fiecare Nivel de Realitate este legat de un anumit Nivel de Rațiune. Ștefan Lupașcu susține că ontologia pare a fi exclusiv de resortul artiștilor, care nu o caută, ci o fac! De aci tot ce se leagă de misterul ontologic al afectivității, care va scăpa mereu filosofiei! Basarab Nicolescu, referindu-se la logica Terțului inclus (și/și), menționează că nu este vorba despre abandonarea axiomei identității, ci despre abandonarea Terțului exclus în favoarea celui inclus. Noua contradicție se amplifică, nu se abandonează, interpretarea nu devine infinită (cf. Umberto Eco), ci precisă și riguroasă. Știința este limitată de propria-i metodologie, care exclude non-rezistența. Teoria transdisciplinară a Nivelurilor de Realitate propune unificarea nivelurilor spiritual, psihic, biologic și fizic ale Obiectului multiplu prin Subiectul multiplu, ceea ce se realizează prin cunoaștere și înțelegere. Este vorba despre o Realitate multidimensională structurată pe diferite Niveluri trans-legate și inseparabile. Mișcarea globală a Realității se exprimă printr-o logică a evenimentelor care corespunde rațiunii noastre. Realitatea depinde de noi, persoana umană fiind interfața dintre lume și viața noastră interioară, prin zona de non-rezistență realizându-se circulația informației dintre toate nivelurile Realității. Ștefan Lupașcu afirma: "Nu avem drept transcendență a energiei decât afectivitatea ontologică.(...) O filozofie a afectivității nu poate exista decât în sensul de unitate a contrariilor iar cheia este furnizată de Terțul inclus. Afectivitatea este o enigmă: nu știm de unde apare și uneori nici nu apare. Fără Terțul inclus este un cuvânt gol". Basarab Nicolescu continuă afirmând că Realitatea este plastică, în același timp exterioară și interioară. Este rațională, dar raționalitatea ei este multiplă și structurată

https://biblioteca-digitala.ro

pe Niveluri. Terțul ascuns – o altă sintagmă introdusă de autor – între subiect și obiect se refuză oricărei raționalizări și condiționează circulația informației dintre toate Nivelurile de Realitate între Obiectul și Subiectul (Transdisciplinar). Discontinuitatea dintre diferitele Niveluri de Realitate este compensată prin continuitatea informației purtată de Terțul ascuns (...). Lumea este totodată cognoscibilă și incognoscibilă (...). Fără cunoscut, necunoscutul ar fi un cuvânt gol (...)"...

Din toate cele de mai sus se constată faptul că transdisciplinaritatea propune un model coerent al Realității și al Cunoașterii, iar metodologia instituită poate avea un teren bogat de aplicație în orice domeniu. În ce privește fenomenul muzical, am considerat de la bun început că poate deveni un obiect relevant de studiu bazat pe fundamentele doctrinei transdisciplinarității. În acest sens am inversat de la bun început datele problemei, pornind de la convingerea că Muzica, prin datele ei fundamentale, existențiale aș zice, este aptă a genera propria-i cunoaștere, adică propria-i filozofie. Ar fi vorba despre o cercetare de tip transdisciplinar după principii și rigori adecvate privind reconsiderarea unor date fundamentale de limbaj într-o lumină nouă, o repunere a acestora în termenii Nivelurilor de Realitate, a logicii dinamismelor antagoniste structurate în echilibre variate (care?), a izomorfiei Subiect-Obiect; a definirii zonelor de non-rezistență (sacru) și a aplicației logicii terțului inclus. Și lista rămâne deschisă. Urmărirea cu celeritate a principiilor metodologiei transdisciplinare în abordarea problematicii suscitate va stabili o distincție clară între orice "beletristică de idei", operă a imaginarului pur, și o cercetare metodică, conform logicii adecvate aplicate creator asupra subiectului pus în discuție. Aplicațiile par a fi un domeniu esențialmente deschis și apt a fi deslușit în deplină libertate poetică. Stabilirea contradictoriilor și a fluctuantelor echilibruri generatoare de sisteme ar fi o importantă direcție de modelare a proceselor în derulare holografică, fenomenul muzical fiind, conform fizicianului David Bohm, percepția globală a unei ordini înfășurate din care se pot extrage (conform celor dinainte) sisteme subsidiare (ordini desfășurate). Cum?: euristic, artizanal, intuitiv... Poetic, evident. Creator, creativ. Oricum, este o direcție întru totul productivă acest mod de abordare punctuală a Ordinilor implicate în

https://biblioteca-digitala.ro

formarea Obiectului muzical transdisciplinar. În ce privește problema afectivității, nu este vorba despre o divagație estetico-imaginară (pe care o poate implica!) ci despre o modelare riguroasă a unor comportanente de tip axiologic rezultate din parcurgerea unor secvențe muzicale caracterizate din punct de vedere semantic și studierea răspunsurilor adjectivale ale subiecților. Iar cel mai important demers în această abordare transdisciplinară a Muzicii, în afara instituirii corecte a tăieturilor existențiale dintre Nivelurile de Realitate, a evidențierii contradictoriilor în echilibre variate și a punerii permanente în prim plan a relației Subiect - Obiect (transdisciplinar) etc. este CÂNTAREA.

Ceea ce apare în spațiul social-cultural ca muzică, fie cântă, fie nu; sună, în sensul producerii deliberate sau nu de impulsuri auditive de diferită compoziție timbrală. Este o dihotomie asupra căreia este cazul să reflectăm. Problema se poate extinde asupra întregii fenomenologii a sunetului devenit sau nu simbol al comunicării inter-umane. Și nu numai: uneori cântă și privighetoarea și valul mării, și-ți "vorbește" și vântul... Este evident că în comunicarea inter-umană, esențială este intenționalitatea. Dar o anume succesiune de impulsuri sonore performate în timp aici și acum cântă, și altele nu. Unde rezidă misterul? Adică, ce este Cântarea? De ce nu orice sună cântă? Ar fi simplu să se identifice Cântarea cu afectivitatea conform celor de mai sus. Dar nu este așa: afectivitatea apare imprevizibil (sau nu apare) în timpul prestației interpretative, dar Cântarea privește alte zone ale enunțului muzical, ale creării timpului (și spațiului) muzical. Este dependentă de configurația dată a operei muzicale (partitură, scrisă sau nu) preexistentă performanței? Cred că da, dar nu la nivelul semiografic al limbajului obiect (simboluri așternute pe hârtie!) ci într-o altă relație existențială cu "suflul cuantic": să-i spunem REALUL, Vidul, Incomensurabilul... Este vorba despre acea ontologie, creație a artistilor practicanți, directă relație cu Nemăsurabilul. Chestiunea care se pune în studiul operei muzicale este de a stabili zonele în care configurația dată o favorizează. Este o chestiune de intuiție creatoare, un perpetuu dialog cu Infinitul. Relația Cântării cu Obiectul-Muzică nu este de tipul Nivel de Realitate, ci o plasare nemijlocită în altă zonă existențială, aceeași zonă fundamentală a creativității cu acces în orice altă

https://biblioteca-digitala.ro

fațetă a efortului uman de configurare a Realității. În germană, termenul cel mai potrivit pentru Cântare ar putea fi Urgesang (în traducere românească destul de aproximativă, Cântare fundamentală). I s-ar putea aloca virtuți speciale de natură estetică, o anume marcă ontologică de Frumos, o calitate fie apriorică, fie dobândită, observabilă în oricare zonă a cunoașterii. Câți nu vorbesc despre frumusețea unei demonstrații matematice sau despre splendoarea Teoriei Relativitatii? Toate CÂNTĂ!...

În ce privește opera muzicală, analiza va trebui să stabilească o dihotomie clară între fragmentele muzicale care cântă și care nu. Toate sună, dar nu la fel. Am publicat în seria veche a Revistei Muzica – București un studiu intitulat O dialectică a formativității în care tratam această problemă referindu-mă la repertoriul clasic, cu precădere beethovenian, unde se constată cu claritate această dihotomie. Observam în derularea acestei muzici o dialectică extrem de elaborată între zone de absolută frumusețe (să le zicem idei muzicale) relaționate cu fragmente clasate, de umplutură (game, arpegii, formule de acompaniament etc.). Cu evident rol de detensionare în receptarea operei muzicale, de pregătire controlată a apariției ideii. Ea cântă, celelalte sună. Este important a stabili că ideea muzicală în sensul de mai sus nu privește stilul sau tehnica componistică, ci capacitatea strategică formativă a autorului. Ca atare, analiza muzicală ar trebui îndreptată pe alt făgaș, spre o altă Ordine a Realității muzicale care ar trebui luată în seamă. Nivel de Realitate sau influx ontologic? Cu acces în REAL sau în Realitate? Observăm că problematica se amplifică și iese din repertoriul muzicologiei în uz. O logică (chiar prezumptivă) a CÂNTĂRII privește o altă Realitate decât cea abordată de muzicologia tradițională, ceea ce ne-ar putea duce la concluzia următoare: o muzicologie care consideră fenomenul muzical un obiect al cercetării teoretice de tip filologic (filologic în care se pot include și toate tehnicile de formalizare aplicabile în cercetarea muzicală) se împotmolesc când punem problema Cântării. De ce? Deoarece avem de a face cu paradoxul oului și al găinii!... Numai Muzica poate “vorbi” despre CÂNTARE sau absența ei. Ca Obiect transdisciplinar, evident, dând seama non-verbalizant de prezența sau absența Cântării ici și colo în hățișul universal al

https://biblioteca-digitala.ro

sunetului prezent și virtual. Este strict de apanajul celor care cântă să-l impună în efortul civilizator general. De aici apare ideea unei civilizații de tip aural, în perspectivă îndepărtată încă! Vederea (ochiul) ne-a adus unde suntem, dar auzul (urechea) este singur apt să sondeze nemijlocit virtualitățile VIDULUI (cuantic, abisal) creator a tot ceea ce este. Iar muzicologia va deveni obiect al Muzicii și nu invers.

SUMMARY

Nicolae Brânduș

Musicology the object of music
(and not the other way round)

The present study looks at several issues connected to the transdisciplinary approach to the musical phenomenon. The musical discourse is not homogeneous and is to be found in its development zones of *SINGING* and zones of simply *sounding.* In Romanian exist a single term for the vocal and instrumental music, ***a cânta***, impossible to be translated in other languages, and a lot of remarks come from this matter of facts. The Romanian term CANTARE could have a better translation in German as *Urgesang.* In English a translation could be *the fundamental Singing*. Both translations are approximative and don't express the real meaning of the Romanian term CANTARE and the ontology of its content. The access to the SINGING zones of the musical performance (the process of the creation in act of the musical time and space) is not a question of Levels of Reality defining the transdisciplinary musical object but a direct contact with the ontologic reality of any formative process. CANTAREA could be taken as an issue of the "Quantic soufflé" --_in the sense of_Basarab Nicolescu – or of the (creative) VOID, so as in the Extreme Oriental Traditions. In the musical discourse the zones of SINGING (CANTARE) or simply *sounding* are not depending of style or technique of formation of the musical work, but to another existential relation with the Unknown…

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Remiză Kurtág – Beckett?
Premiera operei *Fin de partie* la Scala din Milano

Bianca Țiplea Temeș

Spărgând rutina liniei repertoriale a teatrului milanez, în care ecourile verdiene domină, prima audiție absolută a operei *Fin de partie* de György Kurtág a umplut pe 15 noiembrie sala de spectacole cu melomani și artiști din elita internațională, dornici să soarbă notă cu notă, ca dintr-un Graal sonor, unicul opus dramatic al compozitorului ce a celebrat în 2018 frumoasa vârstă de 92 de ani.

A alege ca sursă de insprație un text de Samuel Beckett înseamnă pentru oricare compozitor a-și asuma cu bună știință o misiune complicată, el sau ea trebuind să traducă în sunete un text croit din capilare și cicatrici existențiale, care vorbește frust despre viața însăși ca fiasco personal. Dacă Theodor Adorno[1] interpretează textul beckettian drept o dramă a descompunerii, unde lipsa de semnificație constituie singura semnificație, dacă Martin Esslin[2] echivalează piesa cu dezintegrarea limbajului propriu-zis ca instrument de comunicare, iată că György Kurtág, născut la Lugoj, devoalează noi unghiuri de acces în opera lui Beckett; el

[1] Adorno, Theodor: "Intento de entender Final de partida", *Notas sobre Literatura II*. Madrid: Ed. Akal, 2003, p. 294.
[2] Esslin, Martin: *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966, pp. 64-65.

https://biblioteca-digitala.ro

injectează textul aparent arid, situat la granița cu neantul și profund marcat de inacțiune, cu o substanță poetică inefabilă, demnă de personalitatea sa artistică amprentată de o sensibilitate muzicală, am spune, schumanniană. Regăsim o manevră artistică asemănătoare, de convertire a decrepitudinii în sublim artistic, la Baudelaire (*Les fleurs du mal*) sau la Arghezi (*Testament*). Creația lui Beckett a suscitat însă și interesul altor compozitori plecați de pe teritoriul României, care s-au impus prin calitatea artei lor în străinătate; este cazul lui Marcel Mihalovici care finalizează în 1961 două importante piese: opera într-un act ***Krapp, ou, La dernière bande***, şi muzica pentru piesa radiofonică inspirată de scrierile lui Beckett, *Cascando*.

O conversație telefonică purtată cu György Kurtág după premieră, pe 20 noiembrie, ne ajută să privim printr-un filtru nou piesa lui Beckett. Primim astfel de la compozitor elemente-cheie ce ne conving că *Fin de partie* nu se circumscrie teatrului absurd. Este pariul muzicianului cu piesa scriitorului, pe care o forează în profunzime, pentru a extrage sensul bine camuflat și a-l aduce la suprafață, facând din muzică o subtitrare fidelă sau, mai bine spus, o îngemănare perfectă cu substanța textuală.

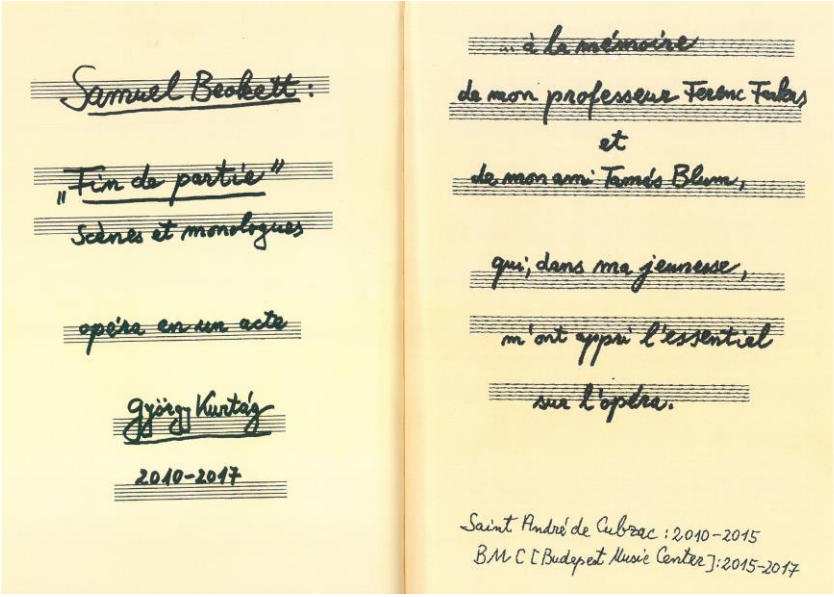
Descoperirea universului scriitorului irlandez a avut un impact puternic asupra compozitorului încă din tinerețe. Discuția cu muzicianul ne întoarce în timp cu șase decenii; aflăm că într-o scrisoare trimisă lui Kurtág în 1957, imediat după sosirea artistului lugojan la Paris, György Ligeti, stabilit deja la Viena, își îndemna prietenul să nu rateze reprezentarea piesei *Așteptându-l pe Godot*, de Beckett. Acest prim contact cu teatrul irlandezului a fost o revelație și a aprins scânteia ce a ars mocnit timp de șase decenii, modelând cu răbdare de alchimist o capodoperă a genului, o piesă-unicat în panoplia creației dramatice contemporane.

Un prim contact cu scrierile lui Beckett are loc odată cu lucrul la piesa *What is the word*, o piesă tulburătoare compusă pentru cântăreaţa maghiară Ildikó Monyók, artistă ce şi-a pierdut capacitatea de a vorbi după un grav accident. Colaborarea atentă şi dedicată a compozitorului cu artista

https://biblioteca-digitala.ro

maghiară la pregătirea acestei partituri în vederea prezentării ei pe scena de concert, a contribuit decisiv la recuperarea treptată a abilităţii vorbirii pentru Ildikó Monyók.

Apropierea lui Kurtág de textele lui Kafka, Hölderlin sau Anna Akhmatova (pentru a limita enumerarea la numai câteva nume), au fost geniale ocazii pentru compozitorul maghiar născut la Lugoj de a demonstra că sunetul şi cuvântul formează o unitate organică la conturarea discursului muzical.



Dedicată profesorului său de compoziție Ferenc Farkas (care, dorind să își impulsioneze studentul a analizat pentru el la clasă dramaturgia operei *Rigoletto* de Verdi) și lui Tamás Blum, director muzical general la opera din Debrecen, unde acesta i-a încredințat tânărului Kurtág sarcina de a prelua corepetiția pentru pregătirea montării operei *Falstaff* de Verdi, *Fin de partie* devine retorta în care istoria genului operei coagulează în noi forme de expresie. György Kurtág a afirmat în conversația noastră că a învățat să scrie operă luând ca modele creațiile de gen ale lui Monteverdi, Musorgski, Verdi (în special Falstaff) și Debussy (Pelleas și Melisande), declarând totodată că Ligeti rămâne pentru el ”Dumnezeul muzicii”. *Fin de*

https://biblioteca-digitala.ro

partie se înscrie pe linia punctată trasată în prelungirea titlurilor amintite, operând sinteze, extrăgând esențe, pentru a-și găsi, în cele din urmă, un limbaj propriu.

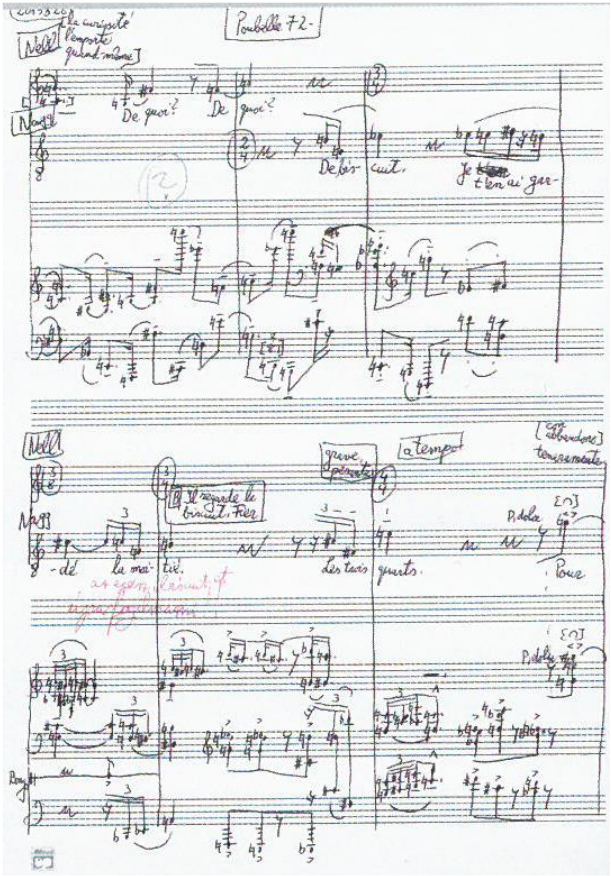
Rod a șapte ani de proverbială migală a lucrului cu partitura (2010-2017), opera apare ca un filigran de stări ce pendulează între tragic, liric, grotesc și oniric, dar care nu abdică nicicând de la lustrul poetic de mare rafinament și sensibilitate ce constituie marca acestui compozitor circumspect la ideea încadrării în curente. Prin filtrul acestor calități, textul lui Beckett a câștigat emoție umană iar alb-negrul fără echivoc al scrierii sale, unde dialogul este golit de funcție comunicativă, a devenit un univers pulsatil, plin de nuanțe, potențate de cele patru partituri vocale (Hamm/Frode Olsen, Clov/Leigh Melrose, Nell/Hilary Summers și Nagg/Leonardo Cortellazzi), de coordonarea impecabilă a dirijorului Markus Stenz, de arta regizorală a lui Pierre Audi, dar totodată grație reprezentării scenice, menținute într-un registru al esențelor.

Încă aflată sub vraja copleșitoare a acestei primei audiții, care solicită la parametri maximi atenția ascultătorului, am făcut automat o paralelă între prospețimea limbajului nonagenarului compozitor și veșnic tânărul Dorian Gray, personaj al altui irlandez de geniu – Oscar Wilde. Paralela

https://biblioteca-digitala.ro

trebuie citită însă în oglindă: dacă Dorian Gray personajul rămânea neatins de trecerea anilor, îmbătrânind doar portretul din tablou, la Kurtág rămâne tânără muzica. Încercând să aflu care este secretul prospețimii limbajului acestui opus (unde țambalul și acordeonul intervin discret, dar eficient, ca o semnătură timbrală a autorului, evocând, după spusele lui Kurtág, un folclor al tuturor popoarelor), dar și din ce straturi sonore emană modernitatea lucrării, m-am adresat compozitorului. Cu modestia-i caracteristică, autorul a răspuns că ”piesa este modernă doar prin prisma încercării de a traduce fiecare moment al textului în gesturi muzicale, armoniile și semantica depinzând de situația textului”.

https://biblioteca-digitala.ro



György Kurtág: *Fin de partie*, pagini manuscris de partitură, reproduse cu permisiunea compozitorului

György Kurtág a știut așadar să îl asculte pe Beckett cu un stetoscop imaginar și i-a furnizat acestuia, prin recenta partitură, meloterapia ideală pentru problematica gravă pe care o abordează. Titlul operei face o trimitere clară la jocul de șah, însemnând atât în traducerea engleză, cât și în originalul francez, ”șah mat”. Am crezut inițial că întâlnirea dintre Kurtág și Beckett s-a încheiat cu o remiză. M-am înșelat. Este, de fapt, un joc de șapte ani, cu doi câștigători: textul lui Beckett a potențat cele mai fine strategii de scriitură din partea compozitorului, în timp ce muzica lui Kurtág a răspuns admirabil

https://biblioteca-digitala.ro

textului, adăugându-i profunzimi de neimaginat. Gândul final după această premieră nu se încheagă, dar se desprinde în mod natural din textul beckettian:

”Et pour terminer? Jeter! Mes compliments!”

SUMMARY

Bianca Țiplea Temeș

A closely tied match between Kurtág and Beckett?
The premiere of the opera *Fin de partie* at La Scala in Milan

One could consider that over a period of six decades, between 1957 and 2017, Kurtág developed the ever-expanding idea of an opera based on the writings of Samuel Beckett. It started in 1957 when Ligeti, then living in Vienna, strongly suggested to his friend Kurtág, who was based in Paris, to go and see Beckett`s latest play, *En attendant Godot.* The experience inspired Kurtag’s immediate and enduring admiration for the Irish writer. Since then, he has come a long way through the labyrinth of his own work, first making use of Beckett in his piece for the Hungarian singer Ildikó Monyók "What is the word", then the texts of Kafka, Hölderlin or Anna Akhmatova (to name but a few), always proving that sounds and words can share equal importance in musical setting. With his rich experience and mastery, the 92-year old Kurtág approached his first opera, plunging into the depths of Beckett’s piece *Fin de partie* (*Endgame*), infusing the theatre of the absurd with exquisite lyricism, enriching the metaphorical power of the text with a refined musical discourse.

The outcome of seven years of intense work, (2010-2017), Kurtág’s *Fin de partie* is dedicated to his composition teacher, Farkas Ferenc and surprises the listener by the freshness of its musical language, an accurate translation into sound of Beckett’s poetic theatrical universe. Rather than resulting in a mere tie, this encounter between two great artist sees music and text as equal winners in terms of expressive content, a true collaboration enriching the contemporary dramatic repertoire with a unique masterpiece.

(Traducerea rezumatului: Bianca Țiplea Temeș)

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Hronicul Operei Române din București
Încercare paratextuală de lectură

Despina Petecel Theodoru

Editura Academiei își poate face un titlu de glorie adăugând, în 2017, seriei *operelor complete* și a *operelor fundamentale* din literatura autohtonă (Mihai Eminescu, printre altele) și universală (seria Shakespeare, spre exemplu), ultimele două volume (II și III) de istoriografie muzicală, *Hronicul Operei Române din București,* semnate de muzicologul dr. acad. **Octavian Lazăr Cosma**.

Primul contact cu oricare dintre aceste volume fundamentale pentru cultura noastră muzicală este, cu siguranță, copleșitor chiar și pentru un tânăr specialist nefamiliarizat cu maniera exhaustivă a autorului de a trata diferitele etape ale evoluției istoriei muzicii în general, și ale genului liric în special, în primul rând datorită masivității lor impozante - fiecare însumând mult peste 800 de pagini! Întrucât, în dorința sa de panoramare cât mai cuprinzătoare, mai ramificată, mai fidelă a acestui gen

https://biblioteca-digitala.ro

pasionant, *polisemantic* prin definiție, muzicologul Octavian Lazăr Cosma a avut nevoie, dintotdeauna, de spații ample, aș spune după modelul balzacian al *Comediei umane*! Mărturie stau tomurile care au precedat elaborarea *Hronicului Operei*, la fel de impozante prin numărul de pagini, cât mai ales prin bogăția și diversitatea conținutului și ținuta savantă a prezentării: *Oedip-ul enescian* (1967) – cea mai aplicată, complexă și completă analiză a „operei vieții" lui George Enescu, expusă pe parcursul a aproape 500 de pagini, carte distinsă cu Premiul Academiei, care ar merita să fie reeditată de către Editura Muzicală, sau chiar de către Editura Academiei; *Opera românească,* în două volume (1972); *Hronicul muzicii românești* (1973-1991), în 9 volume, ca tot atâtea incursiuni de o rară acuitate științifică și meticulozitate documentară prin epoci și stiluri, de la muzica străveche și medievală până în primele două decenii ale secolului XX; *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* (1920-1995) apărut în 1995; *Simfonicele Radiodifuziunii Române* (1928-1998); *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale (1921-1945)*, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (4 volume); *Opera Română din Cluj – 1919-1999* (2 volume).

Viața ca pasiune și perseverență

Pasionat de genul operei încă din anii studenției la Conservatorul din Cluj, și, ulterior, din anii de perfecționare în muzicologie la Conservatorul din Moscova, cercetător neobosit al artei lirice, ale cărei frumuseți și...dedesubturi le descoperă prin frecventarea concertelor și recitalurilor, în cărți, enciclopedii, partituri, cronici, scrisori, documente oficiale aflate în Biblioteci, sau apărute în presa vremii, Octavian Lazăr Cosma a acumulat un enorm bagaj de cunoștințe de specialitate ascuțindu-și spiritul de observație, dar și spiritul critic asupra lacunelor din domeniul scrierilor despre genul liric, realizând de timpuriu „cât de importantă e muzicologia în sprijinul creației originale". Fiind la curent cu încercările câtorva

https://biblioteca-digitala.ro

dintre înaintași, autori de compendii, deși incomplete ale creației și interpretării muzicii românești, precum Grigore Poslușnicu – *Istoria Musicei la Români*, *de la Renaștere până´n epoca de consolidare a culturii artistice* (1928, 628 de pagini), George Breazul - *Pagini din Istoria Muzicii Românești* în șase volume, totalizând 2604 pagini, Romeo Ghircoiașiu – *Contribuții la Istoria Muzicii Românești* (1963) - Octavian Lazăr Cosma decide să inițieze, pe cont propriu, seria unor sinteze grandioase, cu bază științifică solidă, pentru a completa *puzzle*-ul istoric cu elementele lipsă, indispensabile în cunoașterea fenomenului componistic autohton în ansamblu. „*Tot ceea ce am scris* se bazează *pe o cercetare personală, dar și pe cunoașterea temeinică a tot ce se făcuse până atunci*" - mărturisea muzicologul în interviul acordat lui Dumitru Avakian în 2011, pentru revista *Muzica*. Doar „înarmat" cu o asemenea pregătire și determinare, asociate cu o muncă uriașă de documentare, clasare, fișare a multitudinii informațiilor, cât să încapă în peste „*cincizeci de caiete a câte 400 de pagini, cu elemente bibliografice asupra muzicii românești*" (*idem* interviu), dublate și de exemplarul său spirit organizatoric, O.L. Cosma a reușit să sistematizeze miile, poate zecile de mii de însemnări transpuse și comentate în cuprinsul celor trei volume ale *Hronicului* (primul volum a apărut în 2003, la Editura Muzicală).

Volumul al II-lea, asupra căruia voi insista, se întinde pe o perioadă de 32 de ani, între 1921-1953, și este structurat în tot atâtea secțiuni ce reprezintă, în fapt, 32 de stagiuni. *Indexul* de nume proprii, *Tabelul premierelor și prezenței în stagiuni a Operelor și Baletelor*, *Tabelul Directorilor Generali ai Operei Române* și *Tabelul dirijorilor*, conferă ambelor volume ținuta științifică adecvată unui atare demers, facilitând în același timp melomanului și, deopotrivă, specialistului accesul la evenimente și subiecte punctuale. La rândul lui, *Cuprinsul,* extrem de judicios alcătuit, cu subtitluri sugestive care, chiar dacă ar fi parcurse doar în diagonală te-ar putea inspira în formularea unor idei consistente de ansamblu, te îmbie totuși să pătrunzi în miezul istoriei lor.

https://biblioteca-digitala.ro

1921 - Actul de naștere al Operei Naționale din București

În 1921 trecuseră doar câțiva ani de la Marea Unire din Decembrie 1918, când Principatele Române se constituiseră în „România întregită" sau „România Mare", și doar un an de la ratificarea ei, în 1920, prin *Tratatele de la Trianon* și *Versailles*, sub oblăduirea Regelui Ferdinand I de Hohenzollern-Sigmaringen. Unitatea astfel obținută trebuia menținută și consolidată cu orice preț, și nu doar la nivel administrativ, teritorial, ci și în privința *conservării limbii române* ca simbol *sine qua non* al identității naționale. „Actul de naștere" al *Operei Naționale*, a fost pecetluit în seara zilei de *8 Decembrie 1921*, pe scena *Teatrului Lyric* „Leon Popescu", prin „reprezentația memorabilă în analele muzicii românești", a operei *Lohengrin* de Wagner, cu un libret *tradus în limba română* de către poetul Șt. O. Iosif. La pupitrul dirijoral s-a aflat **George Enescu**, „supremul muzician al țării", „gloria muzicii românești", „maestrul nostru", cu o baghetă care „a făcut minuni", imprimând orchestrei un „suflu magic". Regia i-a fost încredințată lui August (Adalbert) Markowski de la *Volksoper* din Viena, iar printre interpreți s-au numărat artiști cu nume, azi, aproape legendare: Romulus Vrăbiescu, Elena Ivony, Grigore Teodorescu, Elena Roman, Gheorghe Folescu, Grigore Maggiari. Răsunătorul, neașteptatul succes a fost reflectat în cronicile semnate de condeieri cu prestanță profesională ca Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, Mihail Jora, Emanoil Ciomac, stimulând totodată *orgoliul* – în cel mai nobil și constructiv sens al cuvântului – dirijorului George Georgescu numit între timp Director General al Operei Române. După triumful premierei wagneriene, Georgescu îi îndemna pe membrii Ansamblului liric să „*ridice nivelul Operei Române la acela al scenelor similare din Occident*".

Apelul la competiție al dirijorului român, pare să fi anticipat, cu aproape șapte decenii, sloganul clamat de tinerii secolului XXI: „vreau o țară ca afară"!! Cu singura și semnificativa deosebire că, pentru a egala modelul occidental,

https://biblioteca-digitala.ro

artiștii trebuia să-și intensifice *propriile* eforturi interpretativ-creatoare!

Opera, între extaz și agonie

Odată cu instaurarea comunismului, idealul de a gândi, crea și exprima *românește*, va cunoaște forme dintre cele mai agresive, ajungându-se la înlăturarea artiștilor ostili îndoctrinării, la restricționarea oaspeților de peste hotare și la scoaterea de pe afișe a operelor care nu oglindeau „lupta maselor împotriva decadenței occidentale”! Mai mult chiar: începând din 1947-´48, se instaurează așa-numita acțiune de „revizuire” nu doar a libretelor, ci și a interpretărilor regizorale! Nou înființatul *Consiliu Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale* alcătuit din Ion Maican, Zeno Vancea, Zaharia Stancu, Egizzio Massini, Jean Rânzescu, Constantin Silvestri, Serafim Antropov, Anatol Vieru, Ion Șahighian, Constantin Bugeanu, era chemat să „opereze” asemenea cerințe absurde, intervenind chiar și în partiturile compozitorilor occidentali! O operetă precum *Casa cu trei fete* de Schubert-Berté, elogiată după prima ei audiție din 1934, e blamată în 1948 întrucât „ignoră realitățile sociale și nu critică felul în care Schubert și-a purtat tristețea”!! *Boema, Rigoletto, Carmen, Paiațe, Cavalleria rusticana, Tosca, Traviata* etc., au parte de același tratament aberant, fiind cotate ca *decadente*. Mai mult, *Ebreea* de Halévy și *Salomea* de Richard Strauss vor fi *eliminate din repertoriu* în 1947, sub pretextul că ar promova „sentimente de vrajbă între oameni”!!! Regizorii sunt obligați să-și modifice viziunile scenice. Din fericire, mai existau și unii care preferau să renunțe la o montare, decât să-i denatureze semnificațiile originale. Tot atunci apare „directiva” anulării diferenței dintre elite și artiștii obișnuiți – un început de „globalizare”, de *nivelare* a valorilor?! -, în conformitate cu preceptele propagandei sovietice, care susținea, printre altele, că „*actorul sovietic nu se deosebește de cel turc, american sau englez*”! De aceea, se proceda fie la *rocade* între artiștii și regizorii notorii ai Operei bucureștene și omologii lor de la Opera Română din Cluj, fie la *pensionarea* ori *înlăturarea* lor

https://biblioteca-digitala.ro

din colectivul Operei, pentru o perioadă de timp, ca să ”*nu mai stârnească simpatii nedorite*”!! Fapte incredibile chiar și pentru cei care le-au fost martori, sau le-au trăit nemijlocit, pe propria lor piele!

E regretabil însă că, în jocul acesta servil, al excesului de zel și de putere, au intrat și unele personalități „de ținută” cultural-intelectuală - cel puțin aparent! Poeta Nina Cassian sugera ca „dansul să aprofundeze realitatea”, iar artiștii să se situeze „pe baricadele *luptei de clasă*, de partea clasei muncitoare”! Ovidiu Varga le recomanda interpreților să „prezinte cât mai realist realitatea unui conținut adânc uman, de valabilitate universală” (în privința operei *Prințul Igor* redenumit în regimul comunist *Cneazul Igor*). Până și Alfred Mendelsohn, al cărui Balet *Harap Alb* (1949) va deveni „calul de bătaie” al agendei „reconsiderărilor” *multiple* (merită să citiți integral capitolul respectiv, pp. 784-788!), nu ezită să atace opera *Paiațe*, propunând „accentuarea antagonismului de mentalitate, moravuri și fel de viață, între trupa comedianților și țăranii spectatori”!

Paradoxurile totalitarismului!

În timp ce acționa ca un regim inuman, cu o logică strâmbă, irațională, același regim încuraja proiecte și finanțări exorbitante – așa cum se va întâmpla în 1958 cu organizarea primului *Festival Internațional* ce avea să poarte numele lui George Enescu -, acceptând să dea curs dorinței de decenii a artiștilor lirici, de a beneficia de un local propriu. În plin regim dejist, așadar, promisiunea făcută colectivului Operei Române, la 14 Ianuarie 1946, de către Primul Ministru al Guvernului comunist recent instaurat, Dr. Petru Groza, „*noul local al Operei vă este asigurat*”!, se va transforma în realitate la 29 Iulie 1953, după șapte ani de la punerea „pietrei de temelie” a viitorului lăcaș (6 Martie 1946), în Piața Brătianu de pe Cheiul Dâmboviței.

https://biblioteca-digitala.ro

„Toate-s vechi și nouă toate”

Octavian Lazăr Cosma integrează, cu îndrăzneală, dar și cu mult tact problemele strict muzicale în contextul socio-politic al fiecărei etape explorate, relevând nu numai frumusețile indubitabile ale artei lirice și ale extraordinarelor echipe de cântăreți, dirijori, regizori a căror faimă a depășit nu o dată granițele țării - am cunoscut intelectuali care mergeau la unele spectacole pentru a se desfăta cu acutele penetrante, până la a face să vibreze candelabrele Operei!, ale lui Traian Grozăvescu, sau la *Boema*, ca să se minuneze de acutele interminabile ale lui Dinu Bădescu! - ci și constrângerile la care au fost supuși, invariabil, de către potentații vremurilor stalinist-comuniste. Pe de altă parte, autorul nu evită să dezvăluie nici disensiunile, convulsiile, schismele din interiorul instituției, nici invidiile, subiectivismele inerente ale membrilor colectivului - de la cântăreți la regizori, directori și dirijori -, nici favoritismele și implicarea brutală a politicului în actul de creație și interpretare perpetuate, din păcate, până în zilele noastre. La sfârșit, îți dai seama, din perspectiva prezentului, că *istoria se repetă ciclic* și, ca atare, nu poți să nu te întrebi dacă mai avem vreo șansă să învățăm ceva din erorile personale și naționale ale trecutului?!

Dacă imediat după „actul de naștere” al Operei Române, *naționalismul* era binevenit, deoarece, așa cum scria Mihăilescu-Toscani în ziarul *Clipa*, „arta poate fi internațională, dar, pentru *o țară care acum se consolidează, cum e țara noastră*, *toate manifestările culturale trebuie să fie prin excelență naționale,* mai ales când e vorba despre o instituție așa de importantă cum e Opera”, după 1925 o astfel de atitudine *va degenera, în crescendo*, până la absurd, ca efect al politizării tot mai drastice a acestei Instituții de cultură. Căci, s-a mers până acolo încât, lucrări din specia *bel canto*-ului italian, programate frecvent de Teatrele de Operă din țară și, evident, de cele occidentale, erau etichetate chiar de către o personalitate de o rară inteligență, precum Constantin Brăiloiu, drept „specimene ale stilului decadent”, care nu ar avea ce să caute la Opera Română „ocrotită și subvenționată de Stat”!

https://biblioteca-digitala.ro

La finele unei lecturi deloc facile – spun asta gândindu-mă tocmai la opulența colosală a informațiilor, toate la fel de prețioase, meritând a fi reținute! - m-am oprit asupra câtorva direcții care mi s-au părut mai relevante pentru perioada pusă în discuție, și care traversează întregul corpus al volumului aidoma unui fir roșu: în primul rând, *reiterarea necesității construcției unui local adecvat* Operei Naționale, și apoi *preocuparea* constantă, încă din 1922, pentru *îmbogățirea repertoriului liric* cu cât mai multe *creații* și cât mai numeroși *interpreți români* - criticul Juarez Movilă recomanda chiar *repudierea* „oricărui artist străin din distribuții", și promovarea „artiștilor autohtoni, indiferent de valoarea lor"! Aceasta, în condițiile în care George Georgescu nu pregeta să invite muzicieni de peste hotare, ca regizorii Adalbert Markowski, Max Haas, dirijorul Hugo Reichenberg, coregrafa Teresa Battagi de la *Scala* din Milano, soprana Lidia Lipkovska etc., motiv pentru care era criticat aspru de către Victor Eftimiu.

Mult așteptatele *prime audiții românești*, încep să apară uneori periodic, alteori în salturi ori în cascadă, din 1928, când intră în repertoriu Tabloul coregrafic într-un act, *La șezătoare* de Tiberiu Brediceanu - „mic giuvaer al muzicii și obiceiurilor populare", prețuit de către C.C. Nottara, Victor Eftimiu, George Breazul - și opera „*Năpasta*" de Sabin Drăgoi, care a „deținut", într-adevăr, „șansa de a se impune în creația românească", așa cum preconiza C.C. Nottara. În 1930 i se va decerna chiar Premiul Operei, ba chiar, în 1943 va beneficia și de o traducere în limba germană; în 1931 se cântă Tabloul muzical „*Seara mare*" de Tiberiu Brediceanu, care-l cucerește pe George Breazul; în 1932 - Baletul „*La piață*" de Mihail Jora; în 1933 - Opera într-un act, *La drumul mare* de C.C. Nottara; în 1935 se montează *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, care i-a entuziasmat pe unii cronicari (Traian Șelmaru), în timp ce alții au blamat-o, din considerente rasiste, în ziarul de extremă dreaptă *Porunca vremii*, compozitorul fiind acuzat că ar avea „sânge iudaic". În consecință, opera a fost scoasă de pe afiș, fără drept de apel, iar în 1951 a fost eliminată definitiv din repertoriul Operei, prin decizia lui Matei Socor care o descria ca pe o „negare a muzicii", întrucât nu exprima „spiritul

https://biblioteca-digitala.ro

proletcultist" al vremii!; în 1935 e pus în scenă, alături de opera comică a lui Paul Constantinescu, misterul *Constantin Brâncoveanu* de Sabin Drăgoi, ambele dirijate de Ionel Perlea, prilej pentru cronicari să exclame că „Opera Română a găsit, în sfârșit, de cuviință, să dea mai multă atenție compozitorilor autohtoni. *Alegerea a fost dintre cele mai fericite*"; în 1936 e programat Baletul în 3 acte *Taina* de Mihail Andricu, pe un libret al Reginei Maria, în coregrafia celebrei balerine ruse Vera Karalli. Spectacolul s-a bucurat de succes, Nicolae Lazăr declarând că „opera lui Andricu poate cinsti oricare scenă de operă". Au urmat, în 1937, opera *Trandafirii roșii* de Constantin Bobescu - un spectacol „mai presus de orice laudă" după expresia lui Radu Cioculescu –, și Opera *Noaptea Sf. Gheorghe* de Tudor Flondor, în versiunea orchestrată de Mihail Jora, criticii socotind că „sprijinirea creației lirice românești este îmbucurătoare" (Romeo Alexandrescu); în 1939, Baletul într-un act, *Nuntă în Carpați* de Paul Constantinescu, în coregrafia Floriei Capsali, e apreciat la unison de o echipă de cronicari renumiți în epocă: Nicolae Lazăr, Romeo Alexandrescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Jora. Tot atunci e reprezentată în *primă audiție* lucrarea *La seceriș* (*Icoane de la țară*) de Tiberiu Brediceanu - „colecție exemplară de datini românești, în joc și cântec" (Emanoil Ciomac, p. 493); în 1942, Baletul *Demoazela Măriuța* de Mihail Jora e plasat de către Romeo Alexandrescu, alături de lucrări de „același calibru cu *Petrușka* și *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski"; în 1943 au loc, concomitent, *prima operă de orientare expresionistă*, „Săptămâna luminată" de Nicolae Brânzeu, pe un libret de Constantin Pavel (regizorul), după piesa omonimă a lui Mihai Săulescu, Baletul într-un act *Priculiciul* de Zeno Vancea și Opera-basm *Papură Împărat* de Lucian Teodosiu, iar în 1947, Baletului *Soția căpitanului* de Laurențiu Profeta; în 1949 e pus în scenă Baletul în 4 acte, *Harap Alb* de Alfred Mendelsohn, pe un libret de Alexandru Jar, după basmul omonim al lui Ion Creangă, în coregrafia lui Oleg Danovski, sub bagheta lui Egizzio Massini.

În acest răstimp, viața muzicală era animată și de prezența altor serii de artiști străini, printre care *Pietro Mascagni,* sosit la București în 1927, pentru a-și dirija, în

https://biblioteca-digitala.ro

premieră, opera *Cavalleria rusticana*; trupa *Operei Comice din Paris*, se afla într-un „turneu de propagandă în Orient" în 1928, an în care publicul, inflamat de vestea grevelor și scăderii salariilor de la Operă, instiga la violențe, cum informa revista *Vremea*, prin lozinci similare cu unele, pe care ne este dat să le auzim tot mai frecvent în zilele noastre: „*Jos Artele*"!, „***Desființați Opera**, **dărâmați Teatrul Național**, **dați foc Ateneului**! Trebuie să facem economii*"! (p. 258); George Georgescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu dirijau în continuare partituri wagneriene, cu interpreți străini – *Walkiria*, *Vasul fantomă, Maeștrii cântăreți*, *Tristan și Isolda,* și, ca punct culminant, *Parsifal* în *limba română*, în traducerea lui Alfred Alessandrescu, sub bagheta lui George Georgescu, despre care se spunea că „a făcut-o și pe asta"! *15 Octombrie 1932*, o dată demnă de reținut; Viorica Ursuleac și Clemens Krauss, soprana Toti dal Monte și baritonul Luigi Montesanto concertau la București, în 1935; turneele *Operei din Frankfurt pe Main* (1938-1939) cu *Tetralogia* "*Inelul Niebelungului*"*,* culmea wagnerismului acelor ani, cu efecte „copleșitoare", depășind „tot ce ne imaginam", după remarcile din presă ale unor Emil Riegler-Dinu, Romeo Alexandrescu, Traian Șelmaru; tot în 1939, Mariano Stabile și Franca Somigli sunt distribuiți în *Salomeea* lui Strauss, Aureliano Pertile încântă publicul bucureștean în *Othello*, Maria Cebotari, rezidentă în Germania stârnește, în 1940, „delirul" spectatorilor Operei Române în rolul Violetei din *Traviata*.

Dar, fiindcă „Opera este o instituție care generează pasiuni și patimi, unde coexistă bucuria și suferința" (O.L. Cosma, p. 700), aproape simultan cu acele climaxuri ale gloriei artiștilor români, erau revocați și rechemați o serie de Directori și dirijori ai Operei. Printre ei, Scarlat Cocorăscu, Ion Nonna Otescu, Tiberiu Brediceanu, care, fie pentru că erau căzuți în dizgrație – Cocorăscu, de exemplu, era găsit vinovat fiindcă provenea din stirpea boierilor liberali! -, fie din pricina unui management defectuos, sau din motive politice. Lui George Georgescu, bunăoară, i se imputau prea desele *concesionări* ale Operei către Stat, dar și faptul că ar fi fost favorizat de Carol al II-lea, în timp ce lui Ionel Perlea îi erau criticate slăbiciunile

https://biblioteca-digitala.ro

manageriale, dar și faptul că era protejatul lui Iuliu Maniu, Primul Ministru al României și Președinte al Partidului Național Țărănesc etc.

Și totuși, evenimentul care a marcat profund și pe termen lung destinul Operei Române, *al treilea fir roșu* ce va traversa deopotrivă conținutul celui de-al III-lea volum al *Hroniculuі*, s-a dovedit a fi *premiera din 1936*, de la Paris, a operei *Oedip* de George Enescu, *transmisă în direct la postul național de Radio*. Din acel moment, s-a declanșat o adevărată campanie în favoarea aducerii *Oedip*-ului enescian la București, campanie intensificată începând din 1940, de către Mihail Jora și Emanoil Ciomac, prieteni și admiratori ai compozitorului. Cei doi insistă pe lângă Ministrul Artelor de atunci, Liviu Rebreanu, ca *Oedip* să fie inclus în repertoriul Operei din București, „*cât timp îl mai avem printre noi pe genialul artist*"! În ciuda intrării României în Război (22 Iunie 1942), în ciuda bombardamentelor, în ciuda efectelor devastatoare și a degringoladei generate în plan social și artistic produse de practicile perfide ale regimul legionar, cei câțiva muzicieni devotați lui Enescu nu încetează să se preocupe de soarta operei sale pe tărâm românesc. Alexandru Cosmovici era la fel de nedumerit, ca „lumea" care "se întreabă care e cauza reală care se opune prezentării lui *Oedip*?", declarând cu fermitate: „Trebuie să cerem cu hotărâre și tărie aducerea și executarea în țara noastră a marii opere-epopee *Oedip* a maestrului Enescu" (p. 585). În 1943, la șapte ani de la premiera pariziană, care se bucurase de cele mai entuziaste ecouri, în presa franceză, și, cu 15 ani înaintea premierei bucureștene, apare știrea că directorul *Operei din Berlin* îi transmitea lui George Enescu că avea „intenția de a prelua în repertoriu opera *Oedip*" (O.L. Cosma, p. 600). Orgoliul național al muzicienilor noștri e încă o dată stârnit. Drept urmare, se arată indignați că „o creație de proporții unice, cum este *Oedip,* a marelui nostru Enescu", a putut „onora *Opera* din Paris, dar nu a putut vedea lumina rampei românești"!

Din 1944, toate aceste nobile diligențe au încetat să se mai manifeste. Atrocitățile comise de legionari prin acțiunile lor antisemite, privative de libertate ale celor potrivnici noului

https://biblioteca-digitala.ro

regim, interzicerea invitării artiștilor străini și determinarea demisionării din funcția de Directori, a lui George Georgescu și Ionel Perlea, pe care-i considerau „incapabili, fasciști", „instrumente de propagandă hitleristă"! Nu în ultimul rând, legionarii au lăsat teren liber dictaturii comuniste de a prelua și potența metehnele lor inumane, prin acel „exces de zel" atât de nociv și infam în hărțuirea și epurarea artiștilor indezirabili. Se înființase chiar o „Comisie de epurație", ce miza pe *delațiuni* menite *să discrediteze* și *să compromită* anumite personalități, pe motive rasiale, cu antecedente burghezo-moșierești, sau cu „simpatii legionare"! Astfel încât, visul național de a ne bucura laolaltă cu străinătatea de valorile capitalurilor noastre fundamentale de artă și cultură, va prinde viață abia în 1958, odată cu organizarea, la București, a primei ediții a Festivalului Internațional „George Enescu". Premiera din 22 Septembrie a operei *Oedip*, sub bagheta lui Constantin Silvestri, în concepția regizorului Jean Rânzescu, în rolurile principale David Ohanesian, Elena Cernei, Nicolae Secăreanu, Ionel Tudoran, Valentina Crețoiu, Zenaida Pally, a fost doar o victorie efemeră. După acea primă reprezentație, spectacolul a rămas fără niciun ecou în presa românească și a fost, pur și simplu, „scos de pe afiș", adică i s-a aplicat „un embargo total", în timp ce publicațiile din Occident și chiar din Uniunea Sovietică, nu mai conteneau cu aprecierile și omagiile la adresa muzicii, compozitorului și interpreților. Octavian Lazăr Cosma numește această decizie, pe bună dreptate, o „gafă antologică"! (vol. al III-lea, pp. 168, 171). Domnia sa va comenta și consemnarea, în revista *Sovietskaia Muzîka*, a unor impresii favorabile partiturii enesciene: „În *Sovietskaia Muzîka*, interpretarea operei *Oedip* și-a găsit o elocventă reflectare, insistându-se nu numai asupra valențelor partiturii, dar și asupra artei interpretative a excelentei garnituri de artiști care i-au dat viață" (vol. al III-lea, p. 170). Asupra traiectoriei atât de sinuoase a operei enesciene, analizată cu aceeași obiectivă luciditate de către autor și în volumul al III-lea al *Hronicului*, mă voi opri însă într-un articol viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca „Pasărea Phoenix”

Așa cum sper că am reușit să punctez, oricât de succint, perioada 1921-1953 s-a caracterizat prin eforturile, dârzenia, *patriotismul* nedisimulat ale artiștilor, încurajați și protejați efectiv, până în pragul celui de-al doilea Război Mondial, de către reprezentanții Ministerului Cultelor și Artelor, și chiar de către unii exponenți ai partidelor politice în vigoare, care-și făceau un titlu de mândrie din cultivarea și sprijinirea faptelor de cultură. Cu atât mai mult, cu cât, spectacolele de operă atrăgeau magnetic toate categoriile sociale, iar politicienii nu doar că prețuiau arta, dar o și onorau prin prezența lor pilduitoare, stimulatoare pentru moralul artiștilor lirici, cu ocazia unor evenimente de importanță vitală pentru societate și pentru țară. În 1930, când Opera e nevoită să-și închidă porțile, din cauza unor deficite bugetare insolubile, Regele Carol al II-lea se implică direct în soluționarea lor -, și tot el va asista la spectacolul „extraordinar” susținut în 1935, de către soprana italiană Toti dal Monte, în beneficiul înfometaților din Basarabia. La rândul său, Dr. Petru Groza obișnuia să participe la reprezentațiile Operei Române, și din plăcere, dar, cu siguranță, și cu intenția de a testa calitățile, valoarea colectivului care-i solicita cu stăruință aprobarea construirii unui nou local, adecvat exigențelor unui Teatru Național de Operă. Așa se face că, după succesul cu *Ebreea*, Primul Ministru a promis, a decis și a acționat cu promptitudine punând „piatra de temelie” a viitoarei construcții, la doar câteva zile după promisiune, cum menționam mai sus. Până la declanșarea, în 1939, a celui de-al II-lea Război Mondial, cutremurul din 1940 și bombardamentele aliaților care distrug în totalitate *Teatrul Lyric* din Walter Mărăcineanu, după instaurarea, în 1941, a regimului legionar, care a reușit, cum bine remarca tenorul Edgar Istratty, să distrugă ”în câteva luni, tot ce s-a clădit cu trudă în 25 de ani”, și înaintea *incendiului* devastator izbucnit în 9 Octombrie 1947 în preajma Teatrului ”Regina Maria”, unde aleseseră să-și desfășoare activitatea în urma distrugerii *Teatrului Lyric*, viața artiștilor și a urbei în genere, părea să se desfășoare într-o

https://biblioteca-digitala.ro

ordine oarecum firească. Doar pasiunea autentică și vie pentru profesie, încrederea în adevărul muzicii și tăria de caracter ale oamenilor acelei epoci, coagulate într-o voință ”de fier” aș spune, i-a ajutat să depășească vicisitudinile momentelor critice, cu gândul de a-și apăra propria viață care se confunda cu viața Operei, de a nu-și dezamăgi publicul și de a nu-și trăda vocația și menirea. După incendiu, în afara ajutorului concertat oferit de muncitori, tehnicieni de specialitate și Sindicate, artiștii au contribuit personal la repararea, recuperarea și reabilitarea costumelor, fără ca repetițiile să înceteze vreo clipă. La nici o lună de la dezastru, 5 Noiembrie 1947, ei redeschid stagiunea 1947-1948, în sala renovată a Teatrului ”Regina Maria”, cu *Boris Godunov*, în fața unei asistențe din care nu au lipsit dr. Petru Groza și S.I. Kaftaradze, Ambasadorul URSS la București (era onorată cea de-a 30-a aniversare a ”Marii Revoluții din Octombrie”). Tot atunci Opera a fost decorată cu Ordinul ”Meritul Cultural” în grad de ofițer. Impresionantă mi s-a părut promptitudinea cu care s-au solidarizat cu Opera Română, prin mesaje de încurajare, *Scala* din Milano, *Opera de Stat* din Viena, *Opera* din Madrid.

Membrii Operei Române nu au cedat și nu s-au speriat nici atunci când repertoriul stagiunilor se împânzise cu lucrări rusești, și când ansamblurile Armatei Roșii își făceau simțită prezența tot mai des la București, sau când erau trimiși să cânte în fabrici și uzine, ca să demonstreze că sunt „pe baricadele luptei de clasă, de partea clasei muncitoare”.

Membrii Operei Române au avut înțelepciunea și abilitatea de a transforma o situație aparent nefavorabilă în succes, deoarece, a cânta în *Boris Godunov,* în *Dama de pică*, în *Prințul* (*Cneazul) Igor* sau *Ivan Susanin* echivala cu o oportunitate *rară*, care le permitea cântăreților de talia unor George Niculescu-Basu, Gheorghe Folescu, Nicolae Secăreanu, Petre Ștefănescu-Goangă, Virginia Miciora, Maria Moreanu, Maria Snejina, Valentina Crețoiu și alții asemenea, să-și etaleze realele calități vocale, multe dintre acestea deja cunoscute și recunoscute în Teatrele de Operă străine.

Membrii Operei Române nu au cedat nici când ”lupta de clasă” devenise sintagma obsesivă, cuvântul de ordine în

https://biblioteca-digitala.ro

virtutea căruia se intervenea în mod discreționar în ”revizuirea”, din temelii, a libretelor și montărilor regizorale. Fantezia și spiritul lor inventiv au reușit să salveze mereu, din cenușa desfigurării totale, operele iubite - de ei și de public.

Ca ”Pasărea Phoenix”!

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma merită pe deplin respectul și prețuirea melomanilor și specialiștilor în egală măsură, pentru migala, dăruirea, competența cu care a selectat, a cules și asociat surse atât de diverse din domeniul genului liric, pentru logica și coerența cu care le-a așezat în pagină, dar și pentru dibăcia, meșteșugul, tonul comunicativ, profesoral cu care a transformat niște date și informații, aride în principiu, în pagini quasi memorialistice, care se citesc pe nerăsuflate.

Multe alte fapte, evenimente, întâmplări, nume de artiști și titluri de lucrări, ”bucurii și suferințe” mai zac ascunse în cele peste 800 de pagini ale volumului al II-lea al *Hronicului Operei Române din București*! Ele așteaptă să fie descoperite de eventualii cititori temerari de azi, în speranța că măcar unii dintre ei vor înțelege sensul adânc al acelor banale ziceri, cum că ”cine nu-și cunoaște trecutul nu are nici viitor”, iar ”cine nu-și cunoaște istoria e condamnat să o repete”!

Cronicarul urmează să pătrundă, cât de curând, în labirintul, nu tocmai luminos (!), al perioadei 1953-1970, încifrat în cele aproape 1000 de pagini ale celui de-al III-lea volum al aceluiași *Hronic*.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

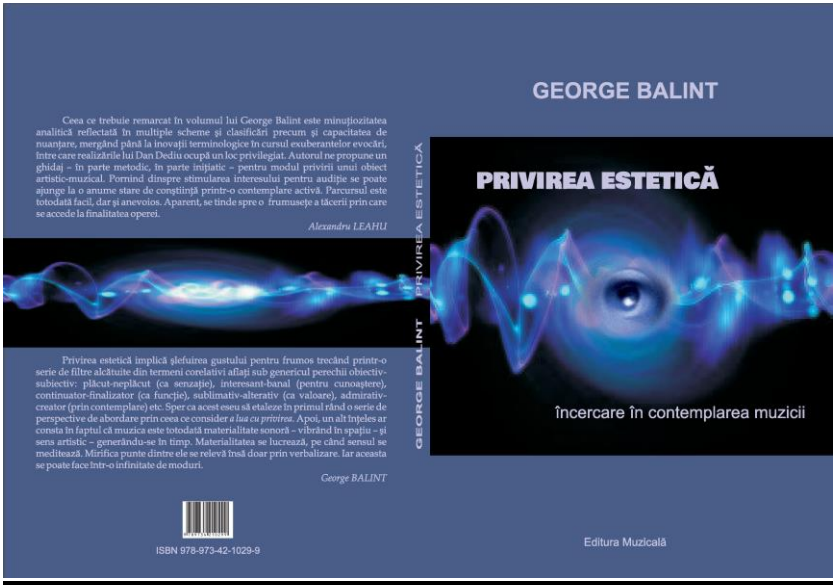
Despina Petecel Theodoru
***Hronicul Operei Române din București* [*The Chronicle of the Romanian Opera House in Bucharest*] – An Attempt at Paratextual Reading (Review)**

The Publishing House of the Academy can boast making a valuable editorial addition in 2017: the series of complete works and fundamental works pertaining to Romanian literature (Mihai Eminescu's, among others) and to world literature (the Shakespeare series, for example) were followed by the last volumes (II and III) of musical historiography, *Hronicul Operei Române din București* [*The Chronicle of the Romanian Opera House in Bucharest*], signed by a revered musicologist – Academician Octavian Lazăr Cosma.
The first contact with either of these volumes, which are fundamental to our musical culture, is certainly overwhelming even to a specialist who is not familiar with the author's exhaustive manner of treating the various stages of the evolution of music history in general, and of the opera genre in particular, especially because of their imposing massiveness – each of them counting over 800 pages!
Musicologist Octavian Lazăr Cosma fully deserves the respect and appreciation of music lovers and specialists alike for the scrupulousness, dedication, and competence with which he selected, chose and associated such diverse sources from the opera genre, for the logic and coherence with which he ordered them, but also for the skill, craft, and communicative didactic tone with which he transformed theoretically dull data and information into a quasi-memorial book that you cannot put down.

https://biblioteca-digitala.ro

„Muzica din sunetul tăcut”[1]

Cristina Șuteu


GEORGE BALINT
Ceea ce trebuie remarcat în volumul lui George Balint este minuțiozitatea analitică reflectată în multiple scheme și clasificări precum și capacitatea de nuanțare, mergând până la inovații terminologice în cursul exuberantelor evocări, între care realizările lui Dan Dediu ocupă un loc privilegiat. Autorul ne propune un ghidaj – în parte metodic, în parte inițiatic – pentru modul privirii unui obiect artistic-muzical. Pornind dinspre stimularea interesului pentru audiție se poate ajunge la o anume stare de conștiință printr-o contemplare activă. Parcursul este totodată facil, dar și anevoios. Aparent, se tinde spre o frumusețe a tăcerii prin care se accede la finalitatea operei.
Alexandru LEAHU
Privirea estetică implică șlefuirea gustului pentru frumos trecând printr-o serie de filtre alcătuite din termeni corelativi aflați sub genericul perechii obiectiv-subiectiv: plăcut-neplăcut (ca senzație), interesant-banal (pentru cunoaștere), continuator-finalizator (ca funcție), sublimativ-alterativ (ca valoare), admirativ-creator (prin contemplare) etc. Sper ca acest eseu să etalieze în primul rând o serie de perspective de abordare prin ceea ce consider *a lua cu privirea*. Apoi, un alt înțeles ar consta în faptul că muzica este totodată materialitate sonoră – vibrând în spațiu – și sens artistic – generându-se în timp. Materialitatea se lucrează, pe când sensul se meditează. Mirifica punte dintre ele se relevă însă doar prin verbalizare. Iar aceasta se poate face într-o infinitate de moduri.
George BALINT
ISBN 978-973-42-1029-9
GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ
PRIVIREA ESTETICĂ
încercare în contemplarea muzicii
Editura Muzicală

Printr-un titlu inspirat și caracterizat de maximă concizie, profesorul George Balint reunește actorii procesului critic, privindu-i din partea posterioară a sălii de concert: criticul („privirea estetică”), publicul („încercare în contemplare”) și interpretul („muzica”). Prin aceste eseuri de exegeză și hermeneutică muzicală autorul se substituie fiecăruia: ca

[1] George Balint, *Privirea estetică: încercare în contemplarea muzicii*, București, Editura Muzicală, 2018, 177 p., ISBN 978-973-42-1029-9

https://biblioteca-digitala.ro

profesor și redactor-șef al revistei *Actualitatea muzicală* a Uniunii Compozitorilor – criticului; ca dirijor și compozitor – interpretului; și în fine, ca publicist și eseist – publicului.

În primă fază trebuie să precizez că ideea vizualului muzical nu este inovativă; de exemplu, conceptul de *musica universalis* – „muzică a sferelor" provine din Antichitate, de la Pitagora la Boethius, apoi la Kepler etc. Mai aproape de noi, în septembrie 1912, M. Doyney publica în *La Revue* un articol intitulat „Sunetele care se văd şi culorile care se aud". Iar dacă se ia în considerare faptul că un compozitor aude și vede muzica înainte de a o materializa în partitură, deducem că vizualul muzical exista cu mult înainte de a fi fost definit. Însă investigarea pe care o realizează George Balint în acest domeniu este salutară, chiar dacă din modestie autorul o definește drept „un adagiu în format eseistic ce pare că seamănă, pe alocuri, cu un tratat." (p. 5), iar volumul este în viziunea sa „un text narativ, când meditativ (accentuând pe imaginar), când activ (tinzând în obiectivare)."

Lucrarea care numără 177 de pagini, este organizată în două părți. Cu riscul de a lansa un text ermetic, voi trece în revistă titlurile și subtitlurile din cadrul volumului. Ermetismul este semnul faptului că autorul s-a păstrat în limitele generoase ale exotismului eseistic, dar și al faptului că – precum spune vorba veche – „esențele se păstrează în sticluțe mici" și lucrarea – fără pretenția unui tratat amplu de estetică muzicală – propune câteva *grana* pentru recolta de mâine. Posibil că cititorul meu se va convinge de asta, căutând să lectureze încă o carte dedicată esteticii muzicale.

Prima parte a volumului, intitulată „Specificul privirii estetice" are zece capitole, precedate de o introducere din care nu lipsește nota definitorie a termenului „estetică", precum și o notă-comentariu despre *Critica facultății de judecare* a lui Kant.

Înțelegând „Caracterele (*Performativul* și *Contemplativul*), condițiile (*Stârnirea interesului*, *Fixarea obiectului*, *Perimetrizarea imaginii prin cerc*) și modurile privirii estetice (*Descriptiv*, *Simbolic*)" (cap. I), cititorul poate pătrunde în „Procesul contemplării" (*Rațiunea relevării centrului*, *Expresia de interval*, *Dinamica intervalului: îndepărtare; apropiere*, *Parcursul privirii estetice: sens și devenire*) (cap. II) și în „Dialogul privirii estetice" (prin *Întrebarea inițiativă* și *Întrebarea edificatoare* și răspunsurile

https://biblioteca-digitala.ro

adecvate) (cap. III), atingând patru „Niveluri ale privirii sunetului" (cap. IV – vezi analiza de mai jos). Apoi prin „Investigația esteticii muzicale" (cap. V) este condus spre înțelegerea acelor „Stadii ale omului generic" (*Natural – Oniric – Cultural – Înțelept – Spiritual*: cap. VI), dezvoltate în cadrul unei „Dualități a culturalului" (între *subiect* și *obiect*: cap. VII), ajungând la „Orientarea privirii estetice" (prin intermediul *Caracterelor de orientare: ordinară* și *elevată* și *Dispunerea obiectului muzical* să aibă aptitudinea de a realiza un *Comentariu estetic la „Boléro"-ul lui Ravel*: cap. VIII). În fine, prin „Cadență și contrast" ca „aspecte de principiu în interpretarea formei muzicale" (cap. IX), se pot atinge „Direcții, noduri și orizonturi în exprimarea Operei muzicale" (cap. X – vezi analiza de mai jos).

A doua parte a volumului, intitulată „Trei aspecte vesele ale esteticii de contrast în muzică" începe cu un moto sugestiv rostit de Frosh, personajul din actul III al operetei *Liliacul* de Johann Strauss: „Veselă pușcărie, domnule!". Partea aceasta se limitează la elaborarea a trei caractere ale esteticii muzicale: „Ludicul" (cap. 1), „Comicul" (cap. 2) și „Carnavalescul" (cap. 3). Cartea se încheie cu o „Sinteză concluzivă" în care autorul oferă o tabelă cu „Repere și trăsături ale categoriilor estetice subsumate veseliei".

***

Pentru o analiză amănunțită a lucrării, se cere scris un studiu. În această recenzie mă limitez să specific doar câteva lucruri care mi-au stârnit curiozitatea și pentru care merită ca aceasta să fie lecturată.

(1) Autorul analizează și clasifică acronimul caracteristic sunetului muzical ITHD (I – intensitate; T – timbru; H – înălțime armonică; D – durată) apelând la perechi de contrarii, bazându-se pe schema hegeliană teză / antiteză / sinteză. De exemplu, în cadrul capitolului III, la subcapitolul „B" – „Răspunsuri posibile la interogația privirii estetice", pentru o perspectivă fizică a privirii estetice utilizează termeni antagonici precum:

- *inauzibil / auzibil* sau *opac / rezonant* (în dimensiunea intensității [I]),

https://biblioteca-digitala.ro

- *dens / rarefiat* sau *compact / aerat* (în spectrul timbralității [T]),
- *gros / subțire* sau *grav / acut* (în registrul înălțimilor [H]),
- *continuu / discontinuu* (în modul duratei [D]).

Aceleași coordonate ITHD sunt analizate pentru alte trei perspective: imaginativă, tehnică și caracterială (p. 31-35). Pentru tetrada ITHD, autorul caracterizează apoi diada *urât* vs *frumos* astfel: I – *strigat / șoptit*; T – *zgomotos / melodios*; H – întunecat / luminos; D – *temporală / spațială*. În dreptul fiecărui termen din aceste înșiruiri el oferă multiple corespondențe lexicale.

(2) În cadrul percepției, autorul distinge și diferențiază între „patru tipuri ale relației cu sunetul": *auzire*, *impresie*, *audiție*, *ascultare* privind obiectual sunetul ca – *ordinar*, *muzical*, *structurat* și *sublimat*, fapt care formează o „imagine de sunet" la nivel de *corp*, *suflet*, *minte* și *conștiință* (vezi capitolul IV, p. 39 ș.urm.). Sub aspect metafizic, autorul distinge un „al cincilea nivel al privirii sunetului": „după auzire senzorială (sunet), impresie emoțională (stare), audiere intelectuală (structură / raport) și ascultare de conștiință (sens / interval) […]. Socotindu-l ca stadiu al percepției prin *contemplare*, îl numim sub atributul de *spiritual*." (p. 41). Acest aspect conturează astfel titlul pe care îl poartă acest volum: *Privirea estetică: încercare în contemplarea muzicii*.

(3) Din structura textuală nu lipsește un „Comentariu exemplificativ: o privire estetică la *Boléro* de Ravel", precum și alte comentarii, prin care George Balint aplică teoretizările sale unor puncte de vedere praxiologice.

(4) Pentru implicarea a cât mai mulți cititori în parcursul său analitic, autorul apelează la zeități din panteonul grec și la persoanele Trinității creștine precum Theos, Thanatos, Logos, Eros și Chronos (vezi cap. X, p. 83 ș.urm.). În funcție de Eros, Logos și Chronos, el desprinde „funcțiile interpretativ-artistice de *trăire*, *concepție* și *realizare*, proprii generic *ascultătorului*, *compozitorului* și *instrumentistului*" și definește astfel „trei repere ale esteticii obiectului muzical": *estetica melodicității* prin filtre de reflecție (privitor la sens) pe linia erosului; *estetica concepției* prin

https://biblioteca-digitala.ro

filtre de analiză (privitor la formă) pe linia logosului; și *estetica chipului*, prin filtre de descriere (privitor la chip) pe linia chronosului (p. 89).

(5) Aflat pe tărâmul filosofiei muzicale experimentale, George Balint se obligă să împrumute, să adapteze sau să creeze termeni pe care dicționarul limbii române nu îi are în uz – sau în orie caz, dicționarele muzicale nu le dedică sensuri caracteristice domeniului: *arime* (absența rimelor), *clipúri* („ideile apar și dispar instantaneu, în infinitezimale mărimi pe care le numim c." – p. 47), *timbrometrii* („distingerea unei culori în raport cu metrica instrumentală a mișcării muzicale, ceea ce numim timbrometrie" – p. 74), ***dezinențe*** („numim această orientare către momentul cadenței, dezinență" – p. 78), *jocularitate* („motricitate imponderabilă" – p. 160) etc.

(6) Desigur că în carte sunt abordate și domenii conexe – desigur în subsidiar – temei esteticii muzicale. Astfel, cititorii pot afla despre cele trei „revoluții" istorice – Cognitivă, Agricolă și Științifică (p. 9), despre cele opt tipuri de temperamente – pasionații, colericii, sentimentalii, nervoșii, flegmaticii, sangvinicii, apaticii și amorfii (p. 43), despre celebrul Trickster (p. 76), despre diferențele dintre „estetica de contrast" și omogenitatea ambientului (p. 97), dintre „joc" și „joacă" (p. 104) etc.

(7) Sunt de remarcat și imaginile. De la exemplele muzicale din *Bolero* de Ravel (p. 72, 75), din *Sonata pentru pian nr. 16 în Do major K. 545* de Mozart (p. 112) și din *Scene ludice - triplu concert pentru flaut, percuție, pian și orchestră* de George Balint (p. 113), la „definițiile" lui John Cage oferite pentru *Musicircus* (p. 156), precum și la diagramele din text referitoare la „constitutivitatea omului generic" (p. 51), apoi la acele „linii directoare, noduri și orizonturi în exprimarea Operei muzicale" (p. 88), și la „registrul jocului vesel și condensurile sale degenerative" (p. 175) dar și la exhaustivul „tablou de sinteză" intitulat „Repere și trăsături ale categoriilor estetice subsumate veseliei" (p. 164), totul cucerește prin concizie maximă.

https://biblioteca-digitala.ro

(8) Nu în ultimul rând, este de remarcat faptul că George Balint este familiarizat cu muzicologi, teoreticieni, istorici ai muzicii, compozitori și dirijori precum Lully, Pergolesi, Gluck, Rossini, Donizetti, Berlioz, Verdi, Offenbach, Strauss, Saint-Saëns, Puccini, Albéniz, Schenker, Ravel, Ansermet, Tippett, Şostakovici, Messiaen, Cage, Britten, Xenakis, Nono, Berio, Boulez, Stockhausen, Ashley, Schnittke, Arvo Pärt, T. Riley, La Monte Young, Steve Reich, Ph. Glass, Corigliano, Ferneyhough, J. Rea, Finnissy, J. Adams, Trojahn, Rihm, von Bose, D. Mawer, iar dintre români cu Ștefan Niculescu, Alexandru Leahu, Sorin Lerescu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Irinel Anghel, Ștefan Firca, Ioana Margita etc. De asemenea citează autori (filosofi, istorici, literați, esteticieni etc.) precum Sloterdijk, Moutsopoulos, Liiceanu, V. Morar, Yuval Noah Harari, E. Dissanayake, Descartes, Spinoza, Leibniz, Baumgarten, Hegel, Wolff, Kant, Schopenhauer, Schlegel, J.P. Richter, Cassirer, Bergson, Croce, Hartmann, Ralea, Noica, Foucault, Eco, Kristeva, Jean-Marc Defays, Tudor Vianu, Mihail Bahtin, Anatol Gavrilov, George Lakoff, Jung, Freud, Hans Eysenck, G. Heymans, E. D. Wiersma, Rene Le Senne, Gaston Berger, Kurt Koffka, Rabelais, Carlo Goldoni, Samuel Beckett, Paul Valéry, Johan Huizinga, Marcel Duchamp, I.L. Caragiale, Arkon Daraul, Louis de Funès. Nu sunt ignorate nici surse antice ca cele ale lui Hesiod, Sofocle, Aristofan, Hipocrate, Galenus, Platon sau Aristotel.

***

Nil peccant oculi si animus oculis imperat – „Ochii nu greșesc dacă mintea poruncește ochilor”, spunea Publilius Syrus în *Sententiae*, *415*. Consider că în spatele contemplării muzicii, la George Balint există ani întregi de muncă asiduă, fapt care permite în mod justificat „minții să poruncească ochilor”. Nici nu se poate altfel, deoarece – conform lui Schopenhauer – „Muzica este un exercițiu inconștient în metafizică, de care spiritul nu știe că el filosofează.” Și încă ceva: conform lui Nietzsche, „existența noastră și lumea se justifică numai ca fenomen estetic.”

Așadar, cititorule, nu uita să-ți pregătești privirea estetică să distingă „muzica din sunetul tăcut”, citindu-l pe George Balint.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cristina Șuteu

"The Music in the Quiet Sound": George Balint – The Aesthetic Gaze: An Attempt to Contemplate Music (Review)

Through an inspired and extremely concise title, Professor George Balint brings together the actors of the critical process, watching them from the rear part of the concert hall: the critic ("the aesthetic gaze"), the audience ("the attempt to contemplate") and the interpreter ("music"). Through these essays of musical exegesis and hermeneutics, the author substitutes himself to each of them in turn: as a professor and editor-in-chief of the Actualitatea Muzicală magazine of the Composers' Union – to the critic; as a conductor and composer – to the interpreter; and finally, as an article- and essay- writer – to the audience.

George Balint's investigation in the field of musical aesthetics is salutary, even if, out of modesty, the author defines it as "a note in essay format that seems to resemble a treatise here and there". In his view, the volume is "a narrative text, now meditative (emphasising imagination), now active (tending towards objectification)."

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (IX)

George Balint

Cap. XVIII (B) Carnavalescul

Continuăm comentariile începute în numărul anterior (8/2018) din punctul în care colajul muzical/muzical-literar, în diferitele sale aspecte de texturare și textualizare, constituie unul dintre cele mai fertile moduri de expresie carnavalescă. Pe linie savantă, un excelent exemplu îl reprezintă a treia mișcare (parte) din *Sinfonia* de Luciano Berio[1]. Rezumăm în Nota 4 o serie de considerații făcute de Ștefan Firca într-un capitol al dizertației[2] sale cu referire la acestă capodoperă a gândirii muzical-componistice.

NOTA 4 „În cea de-*a treia mișcare* a *Sinfoniei*, Luciano Berio construiește un colaj intertextual și stratificat pornind de la două texte de bază, unul muzical și unul literar: 1. *Scherzo* din cea de-a doua simfonie a lui Mahler ("Învierea"), care este o constantă, implicită sau explicită pe toată durata mișcării, ce se developează ca un râu sau un *perpetuum mobile* pe sub textura muzicală, dar devenind uneori inaudibil, scufundat sau obliterat de greutatea suprastructurii colajului;

---

[1] Luciano Berio (1925-2003), compozitor italian, cunoscut pentru abordările de tip experimental și ca unul din pionierii muzicii electronice. Este și realizatorul unui final alternativ al operei *Turandot* a compozitorului Giacomo Puccini;
Sinfonia (texete de Claude Lévi-Strauss, compozitor, Samuel Beckett, James Joyce, graffiti ale studenților din Paris), 8 voci mixte amplificate, orchestra mare, (83 instrumentiști), 1967–1970, când s-a prezentat versiunea finală (Orchestra Filarmonică din New York dirijată de Leonard Bernstein).

[2] Firca, Ștefan. *Circles and Circuses: Carnivalesque Tropes in the Late 1960s - Musical and Cultural Imagination – Sinfonia, III: an imagistic analysis*, pp.150 -169. Ohaio State University 2011

https://biblioteca-digitala.ro

2. diverse fragmente din piesa *The Unnamable* (1952) a lui Samuel Beckett, din care îndemnul "Keep going" se aude în câteva puncte din *mișcarea III*, amintind la menținerea acțiunii muzicale deja frenetice într-o constantă a fluxului dinamic și extinderii moleculare, plasând muzica într-un heteromorfic "departe de echilibru", aproape de starea gazoasă sau tulbure. Avem aici un nesfârșit lanț de citate intertextuale, interconectate, cu citate asociative muzicale și literare – numite de Berio „comentarii" sau „proliferări" – despre care se poate spune că ilustrează perfect dubla posibilitate de organizare a colajului heteromorfic: simultan și entropic.

Există și alte aspecte care generează căldură entropică în *Sinfonia*, dincolo de extinderea universului de proliferări citaționale și excrescențe semiotice. În primul rând, acest univers colagic nu doar se extinde, ci și se *rotește*. Fără a fi un carusel-waltz evocat direct de circ, *mișcarea III* din *Sinfonia* lui Berio este totuși o mașină de vals-maniacal, nu deosebit de *La Valse* de Ravel. În ciuda numărului de întreruperi bruște, dar de moment, ale discursului muzical, persistă un sentiment de fluiditate și continuitate, îndemnat de beckettianul "Keep going" și de notația de caracter dată de Mahler pentru *Scherzo*, care devine, de asemenea, indicația mișcării lui Berio: "*In ruhig fliessender Bewegung*" (cu mișcare calmă). Întreaga *mișcare III* este condusă de acest *Scherzo* în metru ternar, văzut de Berio ca un râu, și de David Metzer ca un *perpetuum mobile*. Geniul lui Berio constă în această "dublă codificare" a trăsăturilor moderniste și postmoderniste, gândirea structuralistă post-structuralistă, "rețea" și "pădure", lucrare închisă și *opera aperta*.

În timp ce spasmele moderniste, halucinative din *La Valse* de Ravel erau un postscript la un război ce tocmai se terminase, să ne amintim că *Sinfonia* lui Berio a fost creată într-un timp tumultuos, de tulburări socio-politice și psihedelice și a reflectat mai mult sau mai puțin conștient asupra acestei tulburări duale cu un ton modernist care, până în 1968, fusese deja gratulat cu o atitudine experimentală (postmodernă). Alfred Schnittke descrie mișcarea a III-a din *Sinfonia* ca "o poezie muzicală din lumea modernă, fiind zdruncinată și ruptă"[1], ceea ce ar fi probabil la fel de relevant și pentru piesa lui Ravel.

Citatele sunt organizate orizontal și vertical în textura orchestrală și vocală contrapunctică pentru a forma o reacție în lanț:

[1] *The Third Movement of Berio's Sinfonia: Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Unity in Context of Polystylistics, Broadening the Concept of Thematicism*. Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader*, 1970, cit. p. 221.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare citare generează alte comentarii, alte citate. La o analiză atentă, se observă că acest fascinant labirint intertextual este un construct coerent, planificat strategic și "compus" cu fiecare citat literar și muzical generat organic și legat cu contextul înconjurător. Această "pădure a prezențelor muzicale" (cum îi zice Berio), fascinantă analitic, rămâne densă și perceptual – chiar dacă audiția se repetă. Constanta si proliferarea în lanț a citatelor de la suprafața muzicii creează un univers labirintic în permanentă expansiune – idee ce vine de la David Metzer[1], pentru care idiomurile colajului din anii ’60 sunt dominate de două dinamici: extinderea și conexiunea. Mai precis, Metzer vede *mișcarea III* ca fiind "ramificată constant"; ea "se extinde constant". La rându-i, expansiunea generează un ușor sentiment de amețeală, contrabalansată oarecum de râul mahlerian ce curge pe sub pădure dând continuitate muzicii.

Raportat tezei lui Lyotard, conform căreia "o lucrare poate deveni modernă numai dacă este prima postmodernă, beckettianul "modernism vs. postmodernism" este de a se concentra deja pe un termen mai neutru: *experimentalism*. Berio, Cage, Zappa și extremele avangardiste ale psihedelicului sunt toate experimentale. Dacă sunt necesare nuanțe, Cage și Zappa ar fi "experimentaliști postmoderniști", în timp ce Berio și majoritatea celorlalți compozitori post-serialiști din „clasa ’45” (nume, probabil mai potrivit, dat de Susan Bradshaw pentru "Școala Darmstadt"). Această generație de compozitori îi va include pe Boulez, Pousseur, Stockhausen, Henze, Maderna, Nono și Berio. Experiența și experimentul au fost cu adevărat cuvinte cheie anii '60, de la "muzica experimentală" a lui Cage până la filmul lui Hendrix *"Are You Experienced"*. Berio a recunoscut că a treia mișcare a *Sinfoniei* a fost "*poate cea mai mare lucrare <experimentală> pe care am scris-o vreodată*."

Alegerea muzicii lui Mahler de către Berio ca fundație structurală în *Sinfonia* nu a fost arbitrară. Mai multe note programatice ale lui Mahler pentru *Scherzo* includ o imagistică care, având în vedere profilul intertextual al *Sinfoniei*, probabil ar fi vărsat, una în alta, două lumini pe proiectul lui Berio. Printre imaginile lui Mahler, menționate în cel puțin trei note diferite, sunt: "turbulențe ale vieții", "turbulențe de apariții", "izbucniri" și "traficul asurzitor al afacerilor lumești". Berio s-a referit la *Scherzo* de Mahler ca fiind un "container" ce deține "un număr mare de referințe". „Muzica lui Mahler pare să suporte greutatea întregii istorii a muzicii", spune același Berio.

---

[1] *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, 2003.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste câmpuri și rețele (inter)textuale se formează nu numai prin citate directe sau aluzii vizibile în partitură, ci și prin colectarea de semnificații extra-muzicale și asociații generate de muzică. Intertextul nu are ca sursă doar o rețea de citate concrete, ci și, cum spune Monelle, un rezumat, o "rețea de semnificații", care, bineînțeles, în moduri derridiene, este infinită. Așa trebuie să înțelegem continua expansiune a universului lui Berio: nu este atât o expansiune texturală (vertical, densitatea citatelor nu poate crește nelimitat), cât o expansiune *textuală* sau semiotică, o continuă acumulare și bifurcare (diseminare, cum ar spune Derrida) a imaginilor mentale, asociații, semnificații, conexiuni.

Sentimentul de instabilitate și de descentralizare în *mișcarea III* este dat și de actorul literar, înstrăinatul Unnamable de Beckett, „prins într-un limbaj dantesc". (Osmond-Smith) și care "se identifică cu o voce... formată din cuvinte primite inițial de la alții." (Raili Elovaara). În romanul lui Beckett, caracterul lui Unnamable este mai autentic decât al unui actor care rostește linii scrise, dar schizoida sa auto-contradicție și auto-reflexivă conștiință se potrivește perfect în teatrul ventrilocvist al lui Berio. La fel ca și Unnamable, Mahler și Berio aud vocile altora și vorbesc prin aceste alte-voci. Personajul lui Beckett vorbește adesea prin vocile altor "vice-existenți". Aude o multitudine de voci, fără să poată distinge dacă vocea care vorbeste este al lui sau al altcuiva. În *Sinfonia*, vocea neimpozabilă a lui Unnamable (auzită predominant în partea vorbită/recitată a tenorulu) este pierdută printre alte variații textuale și proliferări, înconjurată fiind de un contrapunct de expresii vocale și gesturi multilingvistice, de la cântând la cânt-vorbit, de la solfegiu jucăuș la strigăte furioase, de la șoptit la strigătul eroic wagnerian. Incertitudinea ontologică profundă a lui Unnamable își găsește echivalentul într-o concluzie de linie non-beckettiană ce poate sta drept motto pentru întreaga mișcare: „*Neașteptatul este întotdeauna peste noi, în camerele noastre, pe stradă, la ușă, pe scenă*". S-ar putea spune că proiectul lui Berio, cu calculatul colaj al *Sinfoniei*, a fost tocmai pentru a pune în scenă *neașteptatul*.

În cele din urmă, printre nenumăratele voci muzicale și literare, strigăte, mormăieli și șuierături auzite în *Sinfonia*, există o singură voce cu o deosebit de puternică semnificație heteromorfică, deja cunoscută acum: vocea *mulțimii*, vocea *străzii*. "Turbulențele" lui Mahler, "izbucnirea" și "asurzitorul trafic al lumii afacerilor" își găsesc reflecția mai directă în citatele lui Berio de student politic, sloganuri și texte graffiti revoluționare din parizianul mai '68. De asemenea, în partea vocală Schnittke aude "amestecarea sunetelor de stradă din

https://biblioteca-digitala.ro

coloana sonoră a filmelor neorealiste italiene" – o observație izbitoare și pertinentă, provenind de la un compozitor care cunoștea bine filmul și muzica de film.

Mișcarea III se deschide cu un "big bang", un tutti orchestral urmat imediat de un gest scalar-abraziv al alămurilor, în profiluri cvasi-glissando opuse. Această figură sonoră are o serie de conotații, mai mult sau mai puțin intertextuale, evidențiind în primul rând o expansiune spațială, ca inițiere a procesului de continuă extindere a universul textual. În al doilea rând, acest scurt segment de alamă este, de fapt, o citare luată direct de la primele măsuri ale celei de-a patra mișcări ultra-expresioniste, zbuciumate, din *Cinci piese pentru orchestră Op.16* (1909) de Schönberg. Putem fi de acord că imaginile evocate de piesa inițială a ciclului nu sunt departe de una dintre imaginile lui Mahler în *Scherzo* (în rezonanță atât cu Berlioz, cât și cu Ravel), descrisă de Metzer ca o "distorsionată viziune ce provoacă un țipăt de disperare". Schönberg a intitulat această piesă „Peripeție", trimițând probabil la sensul aristotelic al unui moment singular de inversare dramatică și neașteptată, mai degrabă decât la sensul "latin" al "aventurii (aventurilor)". Venind în ciclul lui Schönberg imediat după faimosul "Farben" (citat în *Sinfonia*), ne apare ca un țipăt interior, din angoasa unei rupturi vulcanice cu spectrala *Klangfarbenmelodie* anterioară. De accord cu observația lui Adorno din 1934, că "Peripeția" lui Schönberg este o neașteptată "inversare".

O confirmare finală a *mișcării III* din Sinfonia ca o peripeție, o călătorie aventuroasă sau expediție prin diferite teritorii sau ape, provine din comentariul lui Berio: „*Referințele la Bach, Beethoven, Brahms, Boulez, Berlioz, Schönberg, Stravinsky, Strauss, Stockhausen, Debussy etc. sunt semnale armonice teritoriului prin care trecem, așa cum marcajele sau steagurile mici în diferite culori înfipte într-o hartă indică puncte importante în timpul unei expediții pline de surprize*." Faptul că *peripeția* lui Berio este planificată sau pusă strategic în scenă nu are nimic de-a face cu imprevizibilitatea sa. Călătoria este plină de evenimente și conexiunile stabilite vertical și orizontal între diferite "texte" sunt adesea surprinzătoare și amețitoare. Cu toate acestea, cuvintele "arată" și "etapă" reapar și sunt auzite în mod clar la câteva puncte, fiind luate dintr-un segment al romanului lui Beckett care se ocupă ambiguu cu imaginile publicului și "spectacolul public". Berio, bineînțeles, îmbină textul lui Beckett cu alte surse, generând un șuvoi de cuvinte provenind din cele ale lui Joyce și Ginsberg, și al cărui ethos este acela al teatrului alienat al lui Beckett și al lui Schönberg în *Erwartung*. Când sunt cuplate cu citatele muzicale "neașteptate" în succesiune rapidă, aceste proeminente și

https://biblioteca-digitala.ro

probabil auto-referențiale (în conformitate cu etosul lui *Unnamable*) comentarii privind "spectacolul public" par să confere un sens de teatralitate întregului construct. *Mișcarea III* din *Sinfonia* lui Berio ar apărea astfel nu numai ca o *peripeție*, o serie de întâmplări neașteptate, dar și ca un fel de spectacol - sau poate o *paradă*.

În amețitorul afișaj de materiale citate, comentarii, referințe, peripeția lui Berio poate fi într-adevăr citită ca o paradă teatrală sau ca o cinematică în schimbare rapidă de decor. Mutând neîncetat și vertiginos prin diferite peisaje textuale, partitura lui Berio are o calitate psihedelică sau halucinantă, la fel ca toate colajele. Călătoria aventuroasă a lui Berio va fi astfel citită de muzicologi ca turistică și schizofrenică escapadă prin "întreaga lume" mahleriană în doar zece minute, în timp ce aceeași călătorie ar fi văzută de amatorii de muzică ușoară de la finele anilor '60 ca a un fel de "teatru al minții", o excursie/plimbare psihedelică sau, folosind metafora lui Henahan, o vizită care să încline mintea și timpul către "Teatrul Magic".

Scriind în paginile *High Fidelity* în 1969, Henahan a descris *mișcarea III* ca "un spectacol de vodevil despre trecutul devenind acum un Teatru Magic: „*Ceea ce Sinfonia sugerează cel mai puternic este tonul și calitatea vieții din 1969, a complicațiilor sale, a fluxului și schimbărilor sale amețitoare, a întâlnirilor întâmplătoare, supra-încărcările sale brute, incontrolabile. Berio reușește să aducă un sentiment de ordine momentană universului în expansiune pe care el îl pune în sunet. Dar acea ordine, dacă se poate numi astfel, este ordinea impusă, acceptată ca tentativă de ordine a teatrului, a unui <<penny show>>."* Din această remarcă se vădește o scară largă, atât critică, cât și intuitivă, care încă predomină astăzi, în cazul în care colajul (muzical sau de altă natură) este mai mult sau mai puțin asociat instinctiv – prin metafore ca "revoltă de sunet" – atât cu haosul, cât și cu carnavalul, parada sau circul.

În loc de un „exercițiu elementar", Berio a preferat să-și vadă *mișcarea III* analitic, mai degrabă ca o *artă a comentariului* decât ca o *ars combinatoria*: „*Mi-am dorit multă vreme să explorez din interior o bucată a muzicii din trecut: o explorare creativă care era o analiză, un comentariu și o extensie a originalului. Aceasta urmează principiul meu că, pentru un compozitor, cel mai bun mod de a analiza și comenta o piesă este de a face ceva folosind materialele din piesa respectivă.* ***Cel mai profitabil comentariu cu privire la a o simfonie sau o operă a fost întotdeauna o altă simfonie sau o altă operă****. Ale mele <<Chemins>> sunt cele mai bune analize ale lui <<Sequenzas>>, la fel cum a treia parte a Sinfoniei mele este cel mai dezvoltat comentariu pe care l-aș fi putut produce pe o piesă de*

https://biblioteca-digitala.ro

Mahler."[1] Alternativele lui Berio la cuvântul "colaj" sunt, așadar: *analiză, comentariu* și *documentar*. El însuși afirmă că: *"Întregul punct din această a treia mișcare a Sinfoniei e ca un documentar despre un objet trouvé înregistrat în mintea ascultătorului."*

O inedită și interesantă perspectivă de asimilare în carnavalesc o deducem dintr-un studiu ceva mai recent al lui Dan Dediu[2], unde se "pornește de la ideea că folosirea unor elemente de limbaj muzical tonal în contextul muzicii atonal-seriale pune o problemă complexă de abatere de la norma estetică și de la canoanele de puritate ontologică ale muzicii noi."[3] Referindu-se la unele modalități prin care dispozitivul major-minor (DMM) poate fi înserat în cel atonal-serial (DAS), Dediu le numește: *muzeificarea*[4], *mumificarea*, *vampirizarea*, *zombiezarea*, *babelizarea* și *integrarea*. Între acestea, „*Babelizarea* are ca trăsătură principală încorporarea în DAS a unor fragmente diverse din DMM sau invers. Procedeul încorporării extensive de fragmente muzicale eterogene are ca efect supra-scrierea, ce generează densitate mare de evenimente simultane, rezultând un palimpsest sonor. Efectul obținut mai poate fi descris și ca „murdărire" a unor muzici prin suprapunerea altora peste ele, astfel obținându-se un efect halucinant de aglutinare polifonică. Într-un anumit sens, se poate spune că babelizarea este o radicalizare a muzeificării, o multiplicare a acesteia". (op.cit.p.41)

---

[1] (Berio, Luciano (1985). *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Trad. și ed. David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars [după originalul publicat în italiană în 1981].

[2] Dan Dediu (1967), compozitor și teoretician român, apreaciat ca cea mai proeminentă personalitate muzicală a generației deceniului șapte.

[3] Dan Dediu, *Delicvență în muzica nouă după 1970 O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor*, Muzica, nr.2/2016, cit. p. 26.

[4] „*Muzeificarea* e definibilă prin *construirea unei vitrine sau ferestre imaginare* și plasarea unei muzici în acea vitrină, ca imagine a trecutului (idealizat sau nu), *dar obligatoriu suprapusă cu discursul prezentului*, asemenea unor planuri distincte și sincrone. Procedural, DMM peste DAS. Forme specifice frecvente: *citatul* și *pastișa"* (Dan Dediu, op. cit. p. 36).

https://biblioteca-digitala.ro

Între exemplele de babelizare date de Dediu se află și „canonica *parte a III-a* din *Sinfonia* de Berio:

„Umorul și auto-ironia, subiacente titlului *In ruhig fliessender Bewegung* dat părții a treia din *Sinfonia* pot constitui un simbol prin care putem înțelege atitudinea compozitorului vizavi de materialul muzical pe care-l încorporează *babelizant*: mimând naivitatea, Berio preia indicația de tempo a lui Mahler (din partea a III-a a *Simfoniei a II-a*) ca pe o relicvă și o transformă într-un titlu absurd și perplex, muzica turbulentă și fragmentată fiind complet opusă termenilor de *liniștit* și *curgător* (*ruhig* și *fliessend*). Asistăm la ridicarea la putere a *nonsensului* și a *hybris*-ului ca principii generatoare, într-o epocă psihedelică și a revoltelor studențești. Astfel, schizofrenia de care vorbea Jameson ca fiind tipică postmodernismului este prezentă aici în doze consistente, căci asistăm la ruperea semnificantului de semnificat și la o însumare pe verticală a unui complex imens de stimuli ce creează impresia de *corabie a nebunilor* boschiană: sunete, zgomote, texte, solfegiu, citate, limbi diverse, gesturi, onomatopee etc." (op. cit. p.42)

În același studiu Dan Dediu adaugă: „*Sinfonia* lui Berio este flancată de două aventuri sonore ale lui György Ligeti: pe de o parte "mimodramele" *Aventures* (1962), obraznică și alienată, și *Nouvelles Aventures* (1962-65), cuprinzând referințe muzicale stilizate precum coralul sau aria de operă de soprană isterică (care cu siguranță l-au influențat pe Berio în epocă), pe de alta anti-anti-opera *Le Grand Macabre* (1973-77), în care Ligeti realizează o capodoperă de "babelizare", combinând aluzii și citate ale unui material istoric îmbrățișând întreaga istorie a muzicii, de la Monteverdi la Verdi, de la Ciconia la Wagner, de la Rameau, Mozart și Schubert la Kagel, ce constituie un rezervor permanent de referințe deformate și răsucite în stilul său acid-ironic și nervos-poznaș (mutwillig) inconfundabil."

Uneori carnavalescul survine pe fondul comicului, ca o amplificare în caricatural. Un exemplu de asemenea texturare îl avem în finalul operei *O scrisoare pierdută* Op. 147 (2012) de Dan Dediu, pe un libret de Ștefan Neagrău după celebra comedie cu același titlu de I.L. Caragiale. În acest caz, sub estetica carnavalescului de bâlci – horă, fanfară, taraf, orchestră clasică, miros de fum, mici și bere, dansuri și dansatori tocmiți și diletanți, declarații augurale (fals-cântate – vorbit-strigate), colaj de stiluri muzicale diverse (conjugate esteticii de carusel), din zona profanului, mulțime provincială și

https://biblioteca-digitala.ro

elită locală (anturând un trimis de la capitală) petrecând laolaltă – toate contrariile hazlii din intriga piesei sunt conciliate într-o stare de exuberantă veselie. Și aici funcția forței trickster este prezentă printr-un lucru mai de nimic – o scrisoare amoroasă ce se pierde și se găsește printr-un joc manevrat dibaci și poznaș din culisele spectacolului, doar aparent anomic și cu benefică vinovăție, de trinomul scriitor-compozitor-regizor. Alteori carnavalul este canavaua peste care se brodează comic o intrigă, ca în piesa lui Caragiale *D-ale carnavalului* (1885) – „o satiră ușoară de moravuri suburbane și neplăceri amoroase" (Wikipedia).

Putem vorbi însă și de o manieră elevată al carnavalului: *balul cu costume și măști*. Spre deosebire de carnavalul tradițional, ca sărbătoare anual-ocazională, balul este o petrecere aperiodică cu caracter de divertisment monden. În recuzita balului carnavalesc, dansul elegant, muzica frumos orchestrată, costumul/masca sunt lucrurile cele mai importante. Căci, la vedere, balul este un pretext de socializare (prin muzică și dans), iar în mod ascuns (sub deghizarea prin costum și mască), unul de relaționare licențioasă cu conotație erotică.

Pe fondul balului carnavalesc se pot derula intrigi cu deznodăminte tragice, precum în opera *Bal Mascat* (1859) de Giuseppe Verdi. Balul este imaginat și ca decor orchestral al unei închipuri obsesive (persoana iubită asociată cu o preganantă idee muzicală) în „*Simfonia fantastică: un episod din viața unui artist, în cinci părți*" Op. 14 (1830) de Hector Berlioz. În partitura de la prima ediție (1845) a simfoniei sale, cu referire la mișcarea a doua – *Un bal* –, compozitorul notează: „Artistul se regăsește în cele mai diverse situații ale vieții, în tulburarea unei petreceri festive, în contemplarea pașnică a frumoaselor priveliști ale naturii, dar peste tot, fie în oraș, fie în spațiul rural, imaginea iubitei îl bântuie, aruncându-i spiritul în confuzie." Mai târziu, la a doua versiune a lucrării (1855), afirmă: „O întâlnește din nou pe iubita sa, în timpul unui bal strălucitor." În opereta *Liliacul* (1851) de Johann Strauss se dezvoltă o savuroasă farsă pe fondul unui bal (Actul II), unde tricksterul (regizorul farsei) este figurat de Dr. Falke (prieten al lui Eisenstein, victima farsei).

https://biblioteca-digitala.ro

Un aspect de retragere a carnavalescului din funcția sa primenitoare, odată cu și prin convertirea într-un fapt de divertisment, îl reprezintă *parada*. Parada este un amplu colaj prin care se juxtapun în ireversibilă succesivitate diferite tablouri de tip carnavalesc, în raport cu al căror *cadru* avem exclusiv o relație convențională: actorii care *joacă* carnavalul și spectatorii care doar îl *privesc*. Dincolo de plăcerea de a asista la coloristica unui spectacol ce *mimează* carnavalul nu există nimic autentic. Pe traseul paradei este chiar interzis ca spectatorii să se atingă ori să se amestece cu actorii. Cel mult, le pot simula jocul de pe margine. Starea de veselie există, însă e trăită artificial, ca mască a veseliei. În fapt, o pseudoveselie. Paradoxal, deși în-mers, „trenul" paradei nu vine și, mai ales, nu (se) duce undeva. Parada se validează particular, după poziția și percepția fiecărui privitor. Ea începe și se termină concret în dreptul și anvergura privirii sale. El n-o însoțește, pentru că astfel i-ar putea scăpa un cadru sau altul și nici nu se va situa într-un punct de amplă panoramare, căci n-ar mai putea observa detaliile de cromatică și mișcare. Altfel spus, parada survine și dispare spontan, în intervalul delimitat de privirea celui din afară, neavând introducere și cadență. A fi martor la o paradă nu înseamnă mai mult decât un fapt divers care, momentan, poate să amuze ori chiar să înfioreze.

Spre deosebire de conținutul circului, unde acțiunile sunt la limită (chiar dacă într-un areal ce lasă loc mișcării) – întrucât se operează nemijlocit cu realitatea (animale, sârma acrobaților, recuzita scamatorilor etc., ceea ce pretinde virtuozitate), – parada nu riscă nimic, ea rulând strict pe și ca limită sigură, arealul (ca traseu/șină) fiind însăși limita. Circul dispune de o *arenă (circulară)*, parada de un *drum (linear)*. Ca suport simbolic al ciclicității arena potențează tensiunea, dramatismul și, prin aceasta, spectacolul. Drumul, dimpotrivă, ca simbol al trecerii ireversibile (istoricității), relaxează oarecum nostalgic (visător), dememorând fiecare moment prin relativ rapida succesiune a unor secvențe mereu diferite.

Un exemplu de notorietate pentru *experimentalismul* de tip carnavalesc incluzând nuanțele de circ și bâlci sonor îl

https://biblioteca-digitala.ro

reprezintă *Musicircus* (1967) a lui Jhon Cage[1]: *"Publicul este invitat să exploreze o serie de performanțe, instalări și experiențe, care vor crea relații noi și neobișnuite și o coliziune a sunetului și a imaginilor".* În *Musicircus* artiștilor li se propune să se adune și să cânte laolaltă. Suntem în plin nedeterminism, improvizatorism și aleatorism: fără o partitură comună, fără a se preciza numărul instrumentiștilor, când, cât și cum să cânte și nici durata întregului spectacol. Într-unul dintre mezostihurile din *Compoziție în Retrospect*, Cage prezintă setul definițiilor „agățate" pe termenul axă „*INTERPRETATION"* (fig. 1):

mus	I	circus
ma	N	y
	T	hings going on
at th	E	same time
a theat	R	e of differences together
not a single	P	lan
just a spac	E	of time
a	N	d
as many p	E	ople as are willing
performing in	T	he same place
a la	R	ge
pl	A	ce a gymnasium
an archi	T	ecture
that	I	sn't
inv	O	lved
with maki	N	g the stage

Fig. 1
J. Cage, definiții pentru *Musicircus* [2]

O alt remarcabil aspect de circularitate carnavalescă alternând două prefabricate culturale, *valsul* și *sârba*, îl avem în *Vitrine & Vitralii* Op. 158 (2015) - dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră de Dan Dediu, lucrare a cărei expresie de subtext am putea-o considera drept parodie, la suprafață oferindu-ni-se ca savuros spectacol tematico-stilistic.

Aflate, într-un fel, și în siajul operei sale *O scrisoare pierdută* (unde nici că se puteau evita), cele două genuri de

[1] John Milton Cage Jr. (1912-1992) compozitor și teoretician american, promotor al muzicii indeterminate și electroacustice, novator în folosirea neconvențională a instrumentelor muzicale. S-a impus ca lider al avangardei postbelice, apreciat de critică drept unul dintre cei mai influenți compozitori ai secolului XX.

[2] Bock, Jannika. *Concord in Massachusetts, Discord in the World: The Writings of Henry Thoreau and John Cage*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2008. citat de Ștefan Firca, op. p. 177

https://biblioteca-digitala.ro

divertisment provenind din arealuri diferite atât geografic, cât și ca etaje socio-culturale – salonul vienez și taverna românească –, sunt întâlnite în acest opus quasi-extravagant prin inedite juxtapuneri de tip colagistic, când rafinat, când grosier, dar mereu cu umor și tandră ironie, într-o „opoziție de procese pe care le-am putea numi *cangrena valsului* și *hernia fanfarei balcanice”*. (Dediu, Op. p. 46) Valsul trimite la suplețea nostalgică, sârba la bonomia rustică. Solar-nocturn (lucitor-visător) și solar-diurn (strălucitor-burlesc), ambele conotează o ludică descătușare, iar intercalarea și a altor expresii, mai sarcastice ori mai abstracte, configurează un carnavalesc de *teme-stil* lesne reperabile melo-metric.

O trăsătură dominantă în multe din opusurile acestui extrem de prolific compozitor de etos româno-european este lirismul împletit cu ludicul, manevrând dibaci extravaganța moderată a detaliilor, original rafinate, către o firească agregare în expresii de suprafață telurică. Tonicitate, febrilitate, inteligentă vioiciune a contrastelor, dar și o omenoasă conciliere prin cantabilitatea melodică ne par a fi cardinalele orizontul stilistic al majorității compozițiilor sale.

Spirit conectat ardent la lumea ideilor contemporane, cu un discurs învești mântat post-modern, Dediu dezvoltă în subsidiar o gândire de alură (neo)clasică, prin aceea că-și elaborează riguros un patern formal autentic, probat atent, sensibil, în raport cu virtuțile fenomenului sonor. În plus, îi este proprie utilizarea mai multor meme provenind din paradigme diferite și bogate ideolectal. Rezultă astfel o muzică structurată solid, de o fertilă și variată expresivitate, sporind, deopotrivă, interesul celui motivat să o și *cânte*, dincolo de performanța execuției, dar și pentru cel dorindu-și s-o *asculte* dincolo de stadiul încântării din audiție. La rându-i, investigația muzicologică poate beneficia de relevarea unor arhitecturi și rețele subtil codificate, aparte de uzanța vocabularului specific.

Referit acestei lucrări, Dan Dediu își prezintă reperele coordonatelor sale conceptuale (Nota 5):

https://biblioteca-digitala.ro

NOTA 5.[1] „Continuând seria concertelor cu mai mulți soliști, serie începută acum câțiva ani, lucrarea adâncește anumite trasee dramaturgice inaugurate în *Febra* (Triplu-Concert pentru flaut, clarinet, violoncel și orchestră) și *Wagner Under* (ConcertOperă pentru oboi, corn, trombon, violă și orchestră), pe care le continuă încorporând și alte dimensiuni de tehnică componistică și stil. Cele trei părți ale concertului aduc în prim-plan trei procese semnificative întâlnite în interacțiunea dintre mintea iscoditoare și mediul cunoașterii: *recesivitatea*, *serendipitatea* și *exaptarea*.

Astfel, s-ar putea defini *recesivitatea* drept structura generală a existentei bazată pe emergența generalului din sânul individualului și invers, exprimată prin polarități teoretizate de către filosoful român Mircea Florian. Mai simplu, recesivitatea este ilustrată în muzica mea prin procesul de apariție lentă, cumulativă, dintr-un sâmbure, a unui univers sonor nou, ternar (valsul), din sânul unui univers sonor foarte diferit. *Serendipitatea* a fost definită drept fenomenul găsirii accidentale a unui lucru neașteptat, important și surprinzător, atunci când căutarea are altă țintă, iar *exaptarea*, ca proces derivat din adaptare, constă în evoluția unei trăsături ce dobândește alte funcții decât cele inițiale, funcții care se dovedesc utile într-un nou context. De pildă, împrumutul unei tehnologii dintr-un domeniu în altul sau o unealtă care a fost creată pentru ceva (pentru vedere, bunăoară), și care ajunge să facă altceva (să facă focul, generând căldură). Unealta cu pricina poate fi o lentilă sau un chibrit. Astfel, am intenționat găsirea unor forme de manifestare a acestor procese în muzică, cu precădere prin realizarea unor "povestiri" muzicale concertistice.

De asemenea, în timpul scrierii acestei lucrări am elaborat un sistem teoretic al stratificării tematice, pe care l-am aplicat într-un mod conștient și premeditat. Astfel, am definit cinci tipuri de dispozitive tematice, după cum urmează, de la cele mai mici la cele mai mari unități semnificative tematice:

1. *Runele tematice* – unități melodico-ritmice, chiar armonico-timbrale, care sunt asemenea unor pietre din paleolitic, purtând cu ele o întreagă istorie a muzicii și fiind – majoritatea dintre ele – „meme” ale istoriei muzicii. În cazul de față, avem celebra formulă de început a *Sonatei lunii* de Beethoven, cu care Dmitri Șostakovici și Tiberiu Olah au realizat lucrări întregi. În lucrările mele *runa SLN* (Sonata LuNii – SeLeNe) mai apare și în *Febra – Triplu Concert*, precum și în *Hyperkardia III.*

[1] https://issuu.com/dandediu/docs/vitrine___vitralii_-_partitura_comp

https://biblioteca-digitala.ro

2. *Gesturile* – unități tectonic-muzicale cu relevanță dinamică, încărcătură expresivă, energie spațială și psihologică, cu voință, direcție și intenționalitate clară, având funcție vehiculară și intensitate sporită de o geometrie trepidantă. *Gestul* are substanță „thymotică", este activ, nervos și mânios, spre deosebire de *rune*, care poartă cu sine substanța istorică, asemenea unui concentrat mnemonic.
3. *Motivele* – unități autosuficiente, melodico-ritmico-armonice, care aduc o expresie definită în puține sunete.
4. *Temele* – unități formale extinse, cu capacitate de dezvoltare și extensie tematică. Compuse din mai multe motive, temele se articulează pornind de la necesitatea unui suflu dramatic de respirație largă.
5. *Citatele* – unități de discurs ce, cu ajutorul unor configurații muzicale preformate și deja cunoscute, fie argumentează firul narativ, fie îl întrerup. Rolul citatului este unul „protetic", dar și „consolativ". În acest caz, citatele sunt de fapt auto-citate și apar în dispozitive formale mai mari, pe care le-am intitulat *vitrine* (un fel de ferestre formale).

Pe lângă aceste categorii tematice, mai există câteva obiecte sonore ce s-ar putea numi „balamale", „cuie" ori „șuruburi" formale. Mai mici decât runele, uneori reduse la un singur sunet ori gest, ele asigură – prin repetiție – o coeziune a ansamblului compus din frânturi diverse. Un șurub formal, echivalent al celor „două puncte" dintre semnele de punctuație este, bunăoară, *tremolo*-ul de timpan.

De ce *Vitrine și vitralii*? Titlul se referă la tensiunea dintre exhibarea *vitrinelor* muzicale laice (conținând muzici proprii, preluate din opera *O scrisoare pierdută*, anume un vals trist și o muzică de tavernă, precum și un dublet concertistic secundar, cu iz de *cool jazz*, – pianul și trompeta cu surdină) și sobrietatea și sacralitatea *vitraliilor* (teme devenite aproape exponate mitologice ale istoriei muzicii, precum „runa" SLN, dar și alte scheme dramaturgice specific concertante). Pe această bază contrastantă ce se articulează pe axa ușor-greu sau, mai degrabă, ușurătate-seriozitate, se desfășoară poveștile celor trei părți."

Cap. XIX *Sinteză concluzivă*

Raportat conținutului, formei și mișcării de aspectare, fiecare dintre cele trei imagini vesele ale esteticii de contrast – ludicul, comicul și carnavalescul – accentuează diferit:

https://biblioteca-digitala.ro

• ***Ludicul*** *profilează* expresia unei stări de *jocularitate* (termen introdus de Zoe Dumitrescu-Bușulenga)[1] exprimată printr-o motricitate imponderabilă (lejeră) sau animație zglobie în 2D (de suprafață), amintind de stadiul anistoric al copilăriei. Este referit dominant percepției *sensibile* (sufletești).
- *Estetic*, se profilează o continuitate variabil-spontană, într-o expresie de diminutivitate pigmentată cu cadențe de-o clipă, puțin suspensive și nonincidente, niciodată pe deplin realizate, nicicând ultime, variind mereu în aspecte de contrast minim.
- *Muzical*, se cambrează pe o temă-personaj a cărei expresie de stăruire se constituie din profiluri melodice simple, cu puține sunete și aspecte timbrale, contraste moderate și tempouri mișcate lejer (gen Allegretto).
- *Teatral*, personajul ludic este policrom și zglobiu, inaderent și spontan, nedeterminativ pe linia dramatizării (aconflictual/ inofensiv). Raportat unui stadiu adult, el poate fi însă anacronic.
- *În general*, propagă o stare experiențiată (inocența copilăriei) ca *actualitate diminutiv-jucăușă*.
• ***Comicul*** se *concepe* prin situații sau figuri de contrast umoristic între ceea ce știm că este (realitatea permanentă, de fond) și un cum caricaturizat la suprafață (al unei apariții de moment). Este referit dominant percepției *mentale* (intelectuale), ca fapt de oglindire deformată caricatural.
- *Estetic*, se conturează o discontinuitate invariabil elaborată, aparent aleatoare, marcată incident de opriri poticnite, semnificative prin contrastul rizibil, adesea asemănătoare, cu efect de resortare motrică/dinamică.
- *Muzical*, se *operează* cu deformări ale unor iconuri consacrate – comprimări sau dilatări intervalice (între înălțimi și/sau ca durate ori tempouri), raporturi asimetrice (inclusiv între registre/densități timbrale), contraste de expresivitate (major-minor, diatonic-cromatic, tonal-atonal, tare-încet, lung-scurt, dens-rarefiat etc.). Cadențele sunt repere de conținut semnificativ, iar nu de încheiere convențională.

[1] Vezi în Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2017

https://biblioteca-digitala.ro

- *Teatral*, indiferent de chipul lor (caricaturizat sau nu), personajele (umane sau tematic-muzicale) arondate comicului sunt implicate într-o pățanie hazlie, care le răsucește (distorsionează) caracterial, făcându-le să se comporte anapoda (ca popularul personaj Dănilă Prepeleac din povestirile lui Ion Creangă)[1]. Se procedează astfel la o frângere a obișnuitului prin numeroase aspecte de deformare ilară: verticalitatea aplecată; orizontalitatea ridicată; rotundul pătrățit; careul rostogolit sau rostogolirea hurducată; pășitul împiedecat, mersul alunecat; ritmul sincopat; șoptitrea strigată sau invers; vorbirea dezarticulată; groapa mascată sau suprafața perforată; cântul vorbit; linearitatea îndoită; regularitatea asimetrizată; lentoarea repezită și repedele stopat; netezimea încrețită și înălțimea afundată; micul gonflat și marele îndesat; trezirea adormită și somnul speriat; sensul învârtit; zborul ponderat; nemișcatul zguduit etc.
- *În general*, ține de o stare experimentată (imaginația poznașă) ca *actualitate de contrast ilar*.
• ***Carnavalescul*** se *distribuie* inund prin tot felul de aspecte ale răsturnării și dezordinii, în mișcări giruetale (carusel), masiv-eterogene (bâlci, bal mascat) și repede schimbătoare (paradă). Aferent percepției *senzoriale* (a materialității), carnavalescul survine prin prisma unor obiceiuri cu funcție anomic-tranzitivă. Senzorialul (corpul fizic) este semnificat astfel ca stadiu intermediar, între sufletesc (ascendent izvorâtor) și mental (descendent primenitor).
- *Estetic*, se panoramează o dinamică a sfericității (3D) ciobite/colțunate, hurducate în rostogolire, într-o expresie de hiperbolizare (opusă, iată, diminutivizării ludice) și asimetrizare inund-texturală, anomică, nonaxială, orientată oblic intensiv către un singur climax cu efect cadențial, ca limită/margine spațial-temporală ultim-definitivă.

[1] Într-un articol din România literară / nr. 28, 2013, intitulat *„Lumea pe dos” și „personajul anapoda”*, criticul Cristian Livescu remarca faptul că despre grotesc, fabulos, burlesc, lumea pe dos și personajul anapoda în opera lui Ion Creangă vorbește întâia oară Zoe Dumitrescu-Bușulenga, într-un studiu monografic publicat în 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

- *Muzical*, axa oblică de expresivizare constă într-o temă de pulsație/refren care se repetă aidoma (obsesiv) sau variat (seducător), într-un profil mereu crescător (cumulativ) – în intensitate, număr de articulații sonore, densificare timbrală, urcare (de registru) în ambitus, sporire/ramificare în diversitate. Excesivitatea, deopotrivă în succesivitate și în simultaneitate, este reperul caracterial determinant pe plan formal.
- *Teatral*, se manifestă ca personaj-mulțime alcătuit heteroclit din false identități (prin mascare/ deghizare), a cărui mișcare se figurează pe coordonatele specifice unei mase eterogen-eclectice: texturalitate cromatică în clar-obscur conjugată tuturor coordonatelor de percepție sensibilă și intelectuală; inerție absorbantă, directivitate aleatorie, politropică; cumulare sau disipare spontană; finalitate prin epuizare (energetică), coincidentă punctual unor maxime de intensitate, densitate și comprimare temporală prin accelerare gravitațională printr-o textură nonlineară (ondulată); absența/spulberarea centrului ideatic (ca logos normator și axiologic); perpetuă alunecare în/din margine și, de aici, imposibilitatea finalizării/încetării logice; grosietatea sonoră (zgomotul asurzitor), având ca rezultat dezorientarea și confuzia.
- *În general*, este propriu unei tendințe către paroxism (descătușarea dorinței), ca *actualitate ultim-continuă*, dezlimitată eruptiv.

Râsul este numitorul comun tuturor celor trei caractere estetice ale veseliei. Diferența se punctează prin două prepoziții sau niciuna: râsul ludic; râsul *de* comic; râsul *în* carnavalesc. Relativ ludicului râsul exprimă empatie (rezonanță emoțională), față de comic râsul denotă inteligență (prin rațiunea unui motiv), iar în carnavalesc comportă mimetism (indiferent de motiv). În aceeași ordine de raportare râsul este: autentic-stimulativ, *involitiv*; tropic-coercitiv, *critic*; entropic-seducător, *mascat*.

Ulterior trecerii prin caracterele de contrast ale veseliei, pe cale sublimativă și prin percepția de *conștiință* (reflexivă), s-ar putea întrezări orizontul posibilității unui destin-în-devenire: dinspre originea ființială (viziunea inspirativ-artistică a persoanei ca subiect autentic/unic, hărăzit) către realizarea spirituală (opera artistică în lume, ca act pluriversal/polivalent, haric).

https://biblioteca-digitala.ro

Prezentăm în fig. 2 un tablou de sinteză a tuturor caracteristicilor celor trei categorii estetice specifice veseliei, despre care am vorbit în această a doua parte a eseului *Privirea estetică*:

(va urma)

SUMMARY

George Balint
The Aesthetic Gaze (IX)

This chapter continues to treat the subject with a second segment (B), making reference to the intertextuality between the carnival and its more elevated branch, the *masked ball*, as well as to its relatively false, even if equally cheerfully-noisy, hypostasis – the *parade*. Likewise, this chapter includes notes and quotations from musicologist Ștefan Firca's comments on the topic of experimentalism – on Berio's *Sinfonia* and Cage's *Musicircus* – as well as Dan Dediu's notes on aspects of *babelisation* in Berio's *Sinfonia* and on his own work *Vitrine & Vitralii* [*Show Cases & Stained Glass*] – a double concerto for violin and cello.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2 Repere și trăsături ale categoriilor estetice subsumate veseliei – tablou de sinteză

FOND		VESELIE		
Repere↓ și Categorii→		**COMICUL**	**LUDICUL**	**CARNAVALESCUL**
IMAGINE	Conținut caracterial	**Deformări** ***hazlii / juvenile***	**Diminutivizări** ***nostime / copilărești***	**Comasări** ***grotești / uriești***
MOTIV REACȚIE	Caracterul obiectului	Ridicolul de comportament ilar	Greoiul de trăire sobră (gravă)	Mineralitatea de mentalitate anacronică
	Râs	*critic* (intelectual), tropic *coercitiv*	*involitiv* (emoțional), autentic *stimulativ*	*mascat* (mimetic), entropic *seducător/eruptiv*
AcȚIUNE	Scop ca	Reglare exterioară *Decență (etică)*	Recuplare lăuntrică *Inocență (morală)*	Remodelare culturală (epocală) *Ethos (spiritual)*
	Funcție	Oglindire	Adecvare	Eradicare
	Mijloc	***Joc diurn / cotidian***	***Joacă spontană / atemporală***	***Petrecere nocturnă / anuală***
	Resort	*Judecată rațională, predictivă*	*Elan zglobiu, aventurier*	*Forță motrică, distructivă*
	Mod	Caricaturizare figurativ-virtuală	Diminuare infuziv-ființială	Spulberare tranzitiv-anomică
MEDIU	Situare	Cameral (conlocuit)	Intim (locuit)	Periferic (nelocuit)
	Receptare	Minte (inteligență)	Suflet (sensibilitate)	Conștiință (axiologie)
	Stare	Bună dispoziție, serenitate	Bucurie, jovialitate	Exuberanță, paroxism
	Accepțiune	*familiar*	*personal*	*constituțional*
CRONOTOP	Generic	Limitativitate *strâmtorare în discursivitate*	Inmarginalitate *destindere în cursivitate*	Acentricitate *decuprindere în imedialitate*
COORDONATĂ	spațializare	Plan-chenar vertical (2D)	Areal orizontal (2D)	Relief modulatoriu (3D)
	temporalizare	Momentan (uneori)	Continuu (mereu)	Ciclic (periodic)
	localizare S-T	aici-acum	oriunde-oricând	colo și colo - când și când
REGISTRU	pondere	moderat	lejer	greu
	luminozitate	luminat-umbrit (terestru)	luminos-strălucitor (solar)	întunecat-lucitor (lunar)
	transparență	reflectorizant (memorabil)	transparent (imemorial)	opac (amnezic)
CARACTER	funcție	*Cuprindere în conturare*	*Necuprindere în întindere*	*Dezăgăzuire în imensitate*
	aspectare	*restrictivitate de* ***prim-plan***	*libertate de* ***panoramare***	*masă în* ***mișcare***
	decor	artificial	natural	stradal
	contrast	Conceptual (elaborat)/cognitiv	Intuitiv (empiric)/impresiv	Textural (hibrid)/fenomenal
MUZICAL	**expresiv-compozițional**	**Contrast în Complementaritate**	**Conservare în Variație**	**Diversificare în Fragmentare**
MELO -	-intervalic	sluțiri (falsități intonaționale) (măriri/micșorări)	transpuneri diatonice (reduceri/împuținări)	răsuciri cromatice (inversări/răsturnări)
	-ritmic	perechi eterocrone *lung-scurt* (sincopări/permutări)	formule ritmice colate aleator și non-contrastant	pluricronii succesiv-simultane (desincronizări/recurențe)
	-dinamic	perechi de *intensitate tare-slab*	variații de *nuanțe* (între *tare* și *slab*)	profiluri de *transformare creștere/descreștere*
	-tempic	perechi de *tempouri lent-repede*	variații de *tempo* (între *lent* și *repede*)	profiluri de *transformare rărire/grăbire*
TIMBRAL –	-armonic	disonanțe (dizarmonii)	consonanțe (armonii)	dezacorduri (zgomote)
	-metric	*aderent* (difuz) - binar *în* ternar (simplu în compus, omogen în eteorgen) și invers	*inaderent* (alunecos) - binar *spre* ternar și invers (omogen↔eterogen)	*interferent* (confuz) - binar *prin/cu* ternar (simplu-compus prin/cu omogen-eterogen) și invers
	-registru	perechi de *registre extreme sus-jos*	variații în ambitus (mai-sus / mai-jos)	Profiluri de scalare (în-sus / în-jos)
	-instrumental	perechi de *contrast expozitiv dens-rarefiat*	Variații de culoare/ proporționare în orchestrație (suflători, percuție, coarde)	Aliaje contondente/stridente masificare în orchestrație (tutti eclectic)
MOTRIC –	-spectacular analog cauzal	Poticniri/căderi mecanice *curent* (vânt declanșat)	Țopăieli/alergări zig-zagate *zefir* (vânticel, adiere)	Rostogoliri/alunecări absorbante *furtună* (vânt-taifun, tornadă)
	-caracterial	Ciocniri non-conflictuale	Elanuri non-direcționale	Algoritmuri pluri-inerțiale
	-pulsațional	Asimetrii de parcurs formal (consecvent-discontinuu)	Variații improvizatorice (inconsecvent-continuu)	Alternanțe aperiodic-divizionare (continuu-discontinuu)
	-cadențial	Intempestiv (surprinzător), de întrerupere incongruentă (anecdotică)	Spontan (dinamizator), de suspensie reversivă (nesemnificativă)	Eruptiv (catastrofic) de fracturare fenomenală (deconcertantă)

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro